



JEAN PORTAELS. — LE GÉNIE DE LA BELGIQUE,
DESSIN ORIGINAL.

L'ART FLAMAND


.1830.

L'ART FLAMAND

LA

RENAISSANCE

DU XIXE SIÈCLE

L'ÉCOLE DE 1830

ET

LES PEINTRES CONTEMPORAINS

PAR

JULES DU JARDIN

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE PHOTOGRAVURES D'APRÈS LES ŒUVRES ORIGINALES DES MAÎTRES

DESSINS DANS LE TEXTE PAR JOSEF MIDDELEER



BRUXELLES
ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR
11, Rue du Magistrat, 11

1898

LA

RENAISSANCE DU XIXe SIÈCLE

L'ÉCOLE DE 1830

ET

LES PEINTRES CONTEMPORAINS



LOUIS DELBEKE.
HÉRODIADE OU LA PHILOSOPHIE DE L'ANTIQUITÉ RANIMÉE PAR LE GÉNIE DU CHRISTIANISME,
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.



ANTOINE WIERTZ. — LES CHOSES DU PRESENT DEVANT LES HOMMES DE L'AVENIR.

INTRODUCTION

L'Église catholique, génératrice d'humilité et de charité sublimes, oppose à l'orgueil et à l'égoïsme natifs de l'homme l'enseignement de sa petitesse : « Souviens-toi que tu es poussière, dit-elle, et que tu retourneras en poussière », précepte qui fut naturellement fertile en sainteté.

D'aucuns, en effet, dès l'origine du christianisme, eurent conscience d'un nouveau rôle à remplir, ignoré auparavant, et ils rougirent de leurs ancêtres. Ceux-là, par réaction violente contre les croyances et les mœurs de jadis, adoptèrent d'enthousiasme l'Évangile récent. Prosélytes de la première heure, rien ne les rebuta. Leur âme, mais elle appartenait à Dieu, et leur corps, qui n'en était que l'habitacle, qu'importait-il! Les arènes des cirques romains furent ensanglantées ensuite. Sous les voûtes des catacombes, on chanta les louanges du Seigneur. Puis, le fer imposa la religion du Christ. Alors les incroyants subirent le martyre. Enfin, il sembla à un grand nombre que l'union absolue en Dieu fût le bonheur souverain. Incontinent des fleurs de vertus s'épanouirent en aspirations suprasensibles. Des chrétiens, les confesseurs avaient donné leur vie par amour de leur Foi. Quelques-uns les ascètes s'étaient recueillis et avaient jeûné dans les déserts. Certains, les apôtres avaient prêché la doctrine pure par excellence. Partant d'autres, les mystiques désormais s'abîmeraient dans l'extase des visions religieuses!

Et ces fidèles, poussés aux abnégations totales, pratiquèrent la charité : ils donnèrent à manger à ceux qui avaient faim, abreuvèrent ceux qui avaient soif, habillèrent ceux qui étaient nus, consolèrent les affligés, visitèrent les prisonniers, soignèrent les malades, ensevelirent les morts, accomplirent, en un mot, les œuvres de miséricorde.

Cependant, tous indistinctement étaient mûs par le souci d'un au delà enchanteur et la crainte de tourments éternels. Ils estimaient, selon les dires de Jésus, que le séjour des bienheureux dût être réservé à eux, aux enfants, aux méprisés de ce monde, à ceux enfin qui s'unissent en cette vie au Fils de Dieu. Et les actes de vertus grandirent en raison directe de l'accroissement de ces pensées. Les écrivains, par ailleurs, s'ingéniaient à l'excitation pieuse. Le paradis fut le sujet préféré de leurs amplifications. Que les guerres, les famines, les pestes, les malheurs de toutes sortes ravageassent le monde, peu importait! Leurs cantilènes édificatrices dominaient le bruit des armes, les cris de souffrance, les douleurs des maladies, les angoisses de la mort prochaine. Au-dessus de tout cela plânait la croyance à une vie autre, heureuse, définitive au sein de toutes les joies et de tous les bonheurs, dans un endroit ravissant sous l'œil de Dieu, entouré de Marie, des apôtres, des confesseurs, des martyrs et des vierges, dans un éden où résonneraient sans cesse les chœurs des anges, inspirés par les chérubins, les séraphins et les dominations. Pourtant, si les rêveurs d'un paradis pareil donnaient aux hommes l'espoir de la Foi, ils leur enseignaient également les punitions réservées aux méchants. « Dans les entrailles de la terre, disaient-ils, se trouve un lieu de supplice. Dieu a chassé du ciel les anges rebelles. Soumis au règne de Satan, ils expient au fond de l'enfer. Leur beauté jadis éclatante est devenue la laideur la plus horrible. Imaginez toutes les monstruosités ; elles ne sauraient vous donner le spectacle de toutes les déformations physiques subies par les damnés! Mais ce n'est pas tout! La moindre brûlure occasionne chez l'homme une souffrance grande. Celle-ci n'est rien en comparaison des tourments infernaux. Les démons et les damnés sont précipités dans une fournaise ardente, alimentée par un feu incessant dont la violence est attisée par la poix et le soufre. Là, les chairs grillent et ne se consument jamais. Toujours renaissantes, les tortures sont de plus en plus terribles. Et aucune rémission n'est faite aux méchants. Leurs pleurs, leurs supplications, leurs cris, leurs prières, tout laisse indifférent le Souverain Juge, Dieu qui a promis une éternité de bonheur aux gens vertueux et une éternité de malheurs à ceux qui transgressent sa loi. »

Or, les maîtres gothiques, principalement sous le règne de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, à l'exemple des artistes primitifs, peignirent avec une exquise tendresse le paradis et, avec une profonde terreur, l'enfer. N'était-ce pas pour eux des actes de prière et une affirmation de croyance

pieuse? Ce fut donc, alors, une floraison de merveilles. Dans tous les domaines de la pensée, l'esprit créateur est stimulé. Le luxe excessif féconde les arts. Ne s'agit-il pas pour les souverains et leurs seigneurs, aussi bien que pour les prêtres fastueux à leur exemple, d'adorer Dieu et de vénérer ses saints, peut-être aussi d'implorer la miséricorde du Tout-Puissant et l'intervention de sa Cour céleste afin d'obtenir le pardon de beaucoup de péchés? Et sur toute l'étendue du territoire des princes, s'amoncellent les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, destinés à orner d'autres chefs-d'œuvre : les joyaux de l'art architectural. Les peintres rivalisent, en effet, avec les sculpteurs, luttent d'imagination avec les constructeurs, inventent des compositions sublimes que les littérateurs, avec une onction délicieuse, s'ingénient à décrire, toujours dans un style religieux, mais non exempt de ce naturalisme qui fait le charme de l'art flamand, au fond duquel la plus pure des aspirations est sans cesse alliée à l'observation directe de la nature.

D'ailleurs, au cours des siècles précédents, la somme des pensées philosophiques était rendue accessible aux masses par les œuvres peintes ou sculptées, et il en fut de même dans la suite; car les compositions d'art, rappelant les dogmes religieux et les applications de ces préceptes, que signifiaient-elles? sinon les principes de la philosophie déterminés au moyen de symboles. Fervents serviteurs des prêtres, eux-mêmes soumis consciemment ou inconsciemment aux concepts des grands penseurs dont l'Église a constitué ses enseignements ésotériques, tous ces hommes, donc, s'évertuaient à la propagation de la Foi. Mais « la Réforme fut une insurrection de l'esprit humain contre le pouvoir absolu dans l'ordre religieux », a constaté M. Guizot. Dès lors, on vit les maîtres, peintres et sculpteurs, s'affranchir davantage de la tutelle ecclésiastique. C'est un regain de conceptions individuelles que leurs œuvres indiquent. Le matérialisme les hante pour le moins autant que le spiritualisme. La chair rayonne à côté de l'intelligence. La glorification du corps s'étale aussi prestigieusement que la sublimation de l'esprit. L'éclat des pompes terrestre offusque, pour ainsi dire, les manifestations de l'âme poussée vers la jouissance par la tentation des matérialités. Toutefois, l'orthodoxie ne sombre pas dans cette renégation d'un passé respectable, quoique le protestantisme eût germé dans la plupart des cœurs et que même les artistes restés catholiques ne sussent en faire fi totalement, car il y a pour le moins autant de révolte dans leurs œuvres que de soumission. Et faut-il s'en étonner? Longtemps auparavant, Jacques Du Clercq, frère d'un chanoine d'Arras et non suspect d'irréligion, avait montré dans son horrible réalité le dévergondage des mœurs, sévissant aussi parmi le clergé : « Tout, dit-il, alloit très mal en l'Eglise, car les bénéfices estoient donnés à la requette des princes et sieurs ou par forche d'argent; et avoit ung cardinal ou ung evesque plusieurs bénéfices; par espécial, les cardinaulx

tenoient en commanderie vingt ou trente, que évesquiés, que abbayes, que priorés conventueulx; et n'y avoit nul preslat esleu par les collèges ou couvents. Plusieurs fils de prince on faisoit archevesques ou évesques sans estre prestres, et tenoient abbayes en commanderie. Et en ce temps le peus de gens d'église, les grants jusques aux moindres mendiants et aultres, estoient si abbandonnés et oultrageux en orgueil, luxure et convoitise, qu'on ne polvait plus dire : en ce passoient oultre mesure toutes gens séculiers. » Or, dans les actes des réformateurs, on devine encore une lutte de la morale, ancrée au fond de tout cœur humain, contre l'immoralité générale. Le dogme ne fut qu'un prétexte à l'attaque. Les horreurs et les hontes des princes, des seigneurs et des prêtres, dénoncées par les esprits les plus animés de sentiments pieux et d'inébranlable foi, sont les ferments qui font lever, dans l'impur chaos où s'agitent des monstres sans nom, dignes de toutes les réprobations, la mésestime et la colère. Auraient-ils pu songer exclusivement, en effet, les apôtres d'une rénovation religieuse à combattre le dogme catholique en présence des dérèglements les plus scandaleux, eux, ces hommes supérieurs qui constataient les opprobres et les ignominies sans doute, mais aussi l'état précaire où se trouvaient réduits les gens du peuple et les bourgeois? Non pas, et si la Réforme attaqua les chefs de l'Eglise, elle voulut principalement anéantir les violences et les rapines, les dénis de justice et les abus du droit, violences et rapines, dénis de justice et abus de droit dont la démocratie était victime!

Mais advint l'instauration de la période contemporaine. L'antiquité grecque et romaine avait donné naissance au christianisme. Zénon, Pythagore, Démocrite, Platon et l'École d'Alexandrie avaient été remplacés par saint Augustin, Denys l'Aréopagite et Tertullien. Le moyen âge avait admis les doctrines de saint Anselme, d'Abélard, de Scot Érigène, des Mystiques, d'Avicenne, de Maimonide; la Renaissance, celles de Marsille Ficin, de Nicolas de Cuza, de Giordano Bruno, de Telesio Campanella; l'époque moderne, celles de Descartes, de Leibnitz, de Malebranche, de Spinoza, de Bacon et de Locke; enfin, disons-nous, on vit fleurir en philosophie, après la recrudescence de scepticisme qui marqua le XVIII[e] siècle, encore après les Écossais, Fichte, Schelling, Hegel et Kant, le positivisme d'Auguste Comte, basé sur la tradition baconienne et, en art, le réalisme précédé du classicisme et du romantisme. Un à un les vieux moules qui avaient enserré la pensée libre sont brisés alors. L'homme a conscience de la noblesse de ses aspirations personnelles et, plus que tous les autres, les artistes conçoivent les miracles de la nature qu'il importe de décrire. Certes, les préjugés antérieurs les vinculent toujours, dans le principe. Mais lentement les intelligences se développent. S'il est encore des cénacles, des groupes d'artistes, des écoles distinctes, elles ne vivent pas plus longtemps que leurs chefs. Non, on n'obéira plus exclu-

sivement aux injonctions d'un génie, fût-il le plus génial des humains! Soit; qu'il indique une voie à suivre, qu'il la suive surtout lui-même! On l'imitera, selon toute vraisemblance, momentanément. D'aucuns se précipiteront sans doute après lui, dans le sentier qu'il a tracé. Il aura partant le plaisir de se savoir entouré de disciples. Peut-être encore songera-t-il qu'à jamais sa prédominance est assurée. Mais ce ne saurait passer pour autre chose que pour un leurre! Les uns après les autres, ses disciples renieront ses doctrines; du moins son joug paraîtra-t-il odieux à leurs descendants. Décidément, répétons-le, l'homme a conscience de la noblesse de ses aspirations personnelles et, plus que tous les autres, les artistes conçoivent les miracles de la nature qu'il importe de décrire. L'indépendance dans l'interprétation de l'objectivité a grandi chaque jour. C'est maintenant l'hosanna du Vrai, du Bien et du Beau chanté par tous et par chacun. Et dans ce concert de louanges en l'honneur de la nature, entrevue sans les voiles dont se plaisaient à l'enguirlander les pontifes des données scolastiques, la conception individuelle, superbe, majestueuse, grandiose de ce qui existe en réalité domine!

Cependant, quelles que fussent les principes qui engendrèrent les doctrines philosophiques les plus opposées, reflétant la société dont il émanait, l'art se confondit toujours avec la religion, car les formes de la religion ne constituent, au demeurant, avec la société qu'une seule et même chose : celui qui scrute les menus faits de la vie des peuples en acquiert l'intime conviction. Néanmoins, le dogmatisme religieux est immuable. Édifié sur l'entendement séculaire, il synthétise toutes les connaissances métaphysiques qu'il soit donné à l'homme d'embrasser. Mais si l'essence des dogmes est invariable quant au fond, les applications que l'on en fait varient à l'infini. Le signe de la croix n'est-il pas le plus merveilleux des symboles, révélant l'action de l'actif sur le passif, de l'esprit sur la matière? Pourtant, il est devenu le signe des chrétiens, pratiqué en commémoration de la mort de Jésus sur le calvaire! Qu'importe, toutefois! Adam, l'âme intelligente de l'univers même, vit en chaque homme. L'existence élémentaire de celui-ci recèle Heva. De l'union d'Adam et d'Heva naissent Kaïn et Abel, le temps, cause de la force centripète universelle, et l'espace éthéré, cause de la force centrifuge universelle; et l'Œuvre des sept jours continue de la sorte, grâce à l'homme, qu'il le sache ou non. Or, c'est une cause de ravissement pour qui a pénétré les secrets de l'Être que de voir Adam et Heva, inséparablement unis à travers les siècles; que d'admirer l'évolution et l'involution perpétuelles, actionnant tous les phénomènes de la nature, les trois règnes soumis à une seule puissance; que de songer à cette vérité que l'art, en ce sens, émanation de la conscience de l'artiste, est toujours religieux!

Nous nous imaginons volontiers l'artiste un être d'exception, dans l'ensemble de la création. Par son idiosyncrasie, d'une sensibilité extrême,

plus que tout autre, il jouit des plaisirs et pâtit des tristesses de la vie. Son esprit toujours en éveil conçoit tout en bien ou en mal. Rien de ce qui laisse le commun des mortels en repos ne le laisse indifférent. Ses sensations par conséquent, multipliées au centuple, lui donnent des sentiments plus tenus et, ensuite, des pensées plus élevées. Oh! nous le savons. Assurément, il en est de ceux que l'on appelle artistes qui s'arrêtent à la sensation vulgaire, pour qui les sentiments sont quelconques et les pensées nulles! Mais qu'on veuille nous comprendre : nous ne parlons ici que des véritables artistes et que de l'art qu'ils pratiquent. Les autres sont des comparses secondaires dans le vaste spectacle que l'existence nous offre et leur rôle est effacé. Malheureusement, ils existent! Cependant, l'infériorité de ces pauvres, perdus dans les sentiers de l'art, — sentiers bordés de tant de fleurs, mais hélas! aussi de tant d'épines, — fait comprendre d'autant mieux quelle est la mission sacrée de l'artiste supérieur. Celui-ci connaît son devoir. Nous l'avons dit par ailleurs : il sait que chaque parturition de son esprit sera génératrice d'autres parturitions, que sa tâche est incommensurable et sublime à remplir, qu'en tant que prêtre du Grand Tout, un sacerdoce omnipotent lui incombe, que le Bien et le Mal découlent de sa pensée, que, démiurge, il est de ces esprits d'élite auxquels Dieu a confié une large part de la direction du monde; enfin que si, par inadvertance, il versait dans l'erreur sa peine serait capitale, car les Livres Saints ne menacent-ils pas : « Malheur à celui par qui le scandale arrive! » Certes, tout cela, il le sait. Il mesure du regard son action. Il se sacrifie à l'accomplissement de son œuvre moralisatrice; et clamons-le bien haut : nous croyons que l'art, dans l'ensemble de ses moyens expressifs, est la reproduction de l'univers entier, le cosmos refait et recréé par la main de l'homme; encore que l'art n'a pas sa propre raison en lui-même, qu'il doit être considéré comme un moyen, non comme un but!

« Agis de telle sorte que la maxime de ton action puisse être érigée en loi universelle », a formulé Kant. Le philosophe de Koenigsberg prétendait imposer ainsi sa théorie sur la raison pratique. Que ses principes soient discutables, nous l'accordons volontiers. Mais ses erreurs et ses inconséquences ne l'ont pas empêché de devenir un des pères de la philosophie moderne. N'est-ce point lui qui a habitué l'esprit humain à se méfier du dogmatisme ésotérique travesti au cours des siècles, à se mettre en garde contre des enseignements sublimes, lorsqu'on les dépouille des erreurs grossières, nées de fausses interprétations? Nul n'en doute, et l'artiste qui entend que son œuvre soit d'abord moralisatrice peut se réclamer justement de ces principes, fonder sa morale sur la volonté de l'homme raisonnable et autonome, n'accepter d'autre loi que sa conscience, toutefois après avoir, par des études profondes, éclairé cette conscience qui est son souverain bien et prodigue en réalisations bienfaisantes! Alors seulement, il lui appartient

de continuer l'Œuvre des sept jours. L'intuition de la Beauté spirituelle lui est dévolue. Il possède la connaissance de la Beauté plastique. La révélation de la Beauté technique lui est accordée en outre. Enfin, armé pour la lutte décisive contre le Mal, il comprend l'élévation de sa geste, la grandeur de la perfection des formes, l'esclavage requis du métier ou, si l'on préfère, cette éternelle vérité déterminant la croyance que la matière est soumise à l'esprit.

Notre raison ne consiste-t-elle pas surtout à employer quelques faits anciens dans des circonstances nouvelles? La faculté que nous avons de discerner les analogies nous en donne le droit. Que disons-nous? elle nous en impose le devoir. Le champ de notre intelligence d'abord en jachère a été ensemencé. Une admirable récolte y a poussé plus tard. La moisson faite, d'autres ferments d'idéal se sont développés. Par un éternel recommencement, en effet, l'homme renaît ainsi sans cesse à la vie intellectuelle et féconde tout. Or, l'art est essentiellement rationnel et raisonnable. Non, ce n'est pas un jeu de la fantaisie, pas plus que ce n'est une création libre! La saine logique doit présider à la conception et à l'exécution de tous les actes humains. Les œuvres d'art n'en sont point exclues, car leur but suprême, on ne saurait assez le répéter, est l'enseignement du Bien. Quelle que soit donc leur signification actuelle, fût-elle secondaire, une signification ultérieure et élevée en doit résulter; car si, par le sujet, elles n'ont pas toujours une portée immédiate dogmatique, par le travail lent de cristallisation qui s'opère autour d'elles elles l'acquièrent médiatement : les idées pénètrent l'esprit des masses et la pensée exprimée ou non exprimée encore est une réalité active!

Jules DU JARDIN.

Mars 1898.



ANTOINE WIERTZ. — LA ESMÉRALDA.



ANTOINE WIERTZ.
PORTRAIT DE L'ARTISTE FAIT DANS SA JEUNESSE,
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ANTOINE WIERTZ. — LES PARTIS JUGES PAR LE CHRIST.

(Musée Wiertz, à Bruxelles).



PLUS PHILOSOPHIQUE QU'ON NE PENSE !...

ANTOINE WIERTZ

Certes, tandis que l'école belge de peinture, après 1830, se traînait à la remorque du romantisme français, Antoine Wiertz sut, par la force de sa volonté, rester indépendant de toute influence exotique.

Indépendant, il prétendit l'être. Son œuvre le prouve, péremptoirement; et, à première vue, cette indépendance, professée comme une religion, semble en quelque sorte un orgueil outrecuidant.

Cependant, ce n'est que d'apparence, car l'artiste qui haïssait, par amour de l'art, toute ingérence dans sa conscience, lui, qui par conviction affichait la libre pensée, ne fut pas un orgueilleux, mais il fut hautain et méprisa le dogmatisme artistique. Toute sa vie le démontre. Toute sa correspondance le narre. Et, trente ans bientôt après sa mort elle croule, cette légende qui avait fait de lui un orgueilleux! D'ailleurs, il a pris soin de dire en un mot ce qu'il pensait de la modestie et de l'orgueil : « La modestie est un raffinement d'orgueil » ; et nous croyons que l'aphorisme ne manque pas de précision. Sa devise l'étançonne : « Bien faire » ! répétait-il souvent; et n'est-il pas vrai encore que l'artiste, le véritable artiste ne doit relever que de sa conscience ? « Il faudrait à l'artiste trois siècles d'existence », avait-il coutume de formuler aussi. Or, parole semblable n'est pas d'un homme qui croit être arrivé au summum de l'art, être sans rival.

Il était si peu satisfait de son œuvre qu'un jour, hanté par l'idée de l'imperfection des créations humaines et de la fragilité des créatures, le jour de la mort de sa mère, il marqua d'un M rouge la plupart de ses toiles, ce qui signifiait indifféremment : tableau mort ou mauvais, conjurant ses intimes de les anéantir après son décès. Et ce qui n'est pas moins probant dans l'occurence : il ne voulait pas qu'il existât de lui un autre portrait que celui fait dans sa jeunesse. Il ne comprenait pas surtout que Voltaire avait toléré que l'on peignît son effigie à un âge avancé. Était-ce cela de la coquetterie, un sentiment d'orgueil déguisé, ou un vague désir de

n'apparaître à la postérité qu'avec les charmes de l'adolescence? Que non! mais un superbe dédain de lui-même, de son corps si peu propre à créer ce qu'avait engendré son esprit. Nous écrirons même que son dédain pour ce corps était excessif. Il estimait que « la vie n'est qu'un rêve commencé dans notre planête, et que l'esprit doit se survivre dans une succession de mondes supérieurs, après avoir dépouillé son enveloppe terrestre, le corps fait de poussière ».

Son spiritualisme ne saurait être révoqué en doute. Il l'affirma dans chacune de ses toiles. Il le proclama à chaque ligne de ses écrits. « Pour moi, misérable, a-t-il proféré, je ne demande pour toute récompense qu'un seul bravo, le bravo de deux ou trois hommes d'esprit qui ont de l'âme au corps. » Et en vérité, il fut d'un désintéressement exemplaire durant toute son existence. Ce désintéressement même confinait parfois à l'impolitesse ou plutôt la faisait naître.



LES PARTIS SELON LE CHRIST.

Un jour, alors qu'il étudiait sous la direction de Mathieu Van Brée, à l'Académie d'Anvers, Antoine Wiertz se trouvait confondu en admiration devant une œuvre de Rubens au musée de cette ville, lorsque, escorté d'une Cour considérable, guidé par le peintre classique, le Prince d'Orange survint. Wiertz ne s'en préoccupa guère, et le chapeau sur la tête ne se distraya pas de sa contemplation. A une interpellation de son maître qui lui conseillait de se découvrir à l'approche d'un des vainqueurs de Waterloo : « Oter mon chapeau pour un prince! Mais je ne l'ai pas ôté en faveur de celui-ci! » répondit-il, en désignant le Rubens, et il resta le chef couvert. Ceci se passait en 1826.

Plus tard, il arriva que le Roi des Belges, Léopold Ier, lui décerna une médaille pour reconnaître le talent dont il avait fait preuve en peignant le *Patrocle*. Il la refusa parce que « le roi n'était pas Michel-Ange »! Et quand il prit fantaisie au souverain de le visiter dans son atelier — le musée Wiertz actuel — représentant la ruine du temple de Neptune, à Poestum, il fit dire à Sa Majesté « qu'il regrettait de ne pouvoir lui accorder une audience », quoiqu'il sût pertinemment qu'on avait l'intention de lui octroyer le titre de baron. C'était, avouons-le, pousser le désintéressement jusqu'à l'impolitesse, voire jusqu'à l'impertinence!

Mais autant il était dur à l'égard des grands, autant il était tendre vis-à-vis des petits; et c'est une histoire touchante que celle qui commémore ses relations avec sa mère et un pauvre batelier, son parent, Gilain Disière, notamment.

Sa mère était veuve d'un humble tailleur dinantais, Louis-François Wiertz. Elle adorait son fils, et ce fils, faut-il le dire? adorait sa mère. Toutes

les lettres qu'il lui adressa, durant son séjour à Anvers, à Paris et à Rome, sont empreintes de la plus naïve des tendresses.

En 1833, de Paris, il écrivait à Gilain Disière : « J'apprends, par votre dernière lettre, que ma bonne mère éprouve toujours des inquiétudes à mon égard. C'est une chose qui me tracasse bien sensiblement. Tout est riant, prospère, pour moi, et cependant je ne suis pas tranquille. Je sais combien ma mère raisonne peu, qu'elle nuit à sa santé par des craintes insignifiantes. Mais je me repose sur vous, mon cher cousin. Vos bons conseils et votre raison sauront la persuader. Elle ne doit point s'inquiéter du soin que je dois prendre de me défier du monde. J'ai assez l'habitude d'être à l'étranger, et ce qu'il faut remarquer, c'est que j'ai déjà joué quelques petits tours aux Parisiens, tandis qu'eux ne m'ont jamais rien fait. Que ma bonne mère soit tranquille sur toutes ces bagatelles. L'essentiel, c'est sa santé et la mienne. »


UN GRAND DE LA TERRE.

Dans une autre lettre datée de 1834, il écrivait toujours de Paris, un an après : « Je donnerais la moitié de ce que je possède, mon cher cousin, pour que ma mère eût un peu lu, un peu voyagé. Elle ne se fait pas une idée de ma position. Si elle avait un peu de lecture, comme elle verrait tout cela d'un œil différent ! un peu voyagé, elle ne me croirait pas au bout du monde. Elle ne s'imaginerait pas qu'il faut être à Dinant, au coin du feu, pour être à l'abri des maladies et des voleurs. »

En vérité, la mère de l'artiste n'avait guère à s'inquiéter de son sort : il venait d'obtenir le prix de Rome, une pension annuelle de 3,600 francs qu'on allait lui servir pendant quatre ans. Elle avait d'autant moins à s'en inquiéter que cinq ans auparavant, en 1828, il s'était trouvé sans ressources sur le pavé de Paris, sans autre richesse que celle que pouvait lui procurer son talent; or, tirer profit d'un talent, même de premier ordre, était un problème dont la solution n'était pas facile, et que cependant il avait résolu.

Wiertz ayant concouru une première fois pour l'obtention du prix de Rome, avait échoué. On lui avait décerné seulement un accessit; et désespéré, fuyant Anvers, il était arrivé à Paris. Là, il trouva la lutte artistique âpre entre les chefs d'école : Guérin et Gérard se combattaient à outrance; et il ne crut plus à l'infaillibilité des maîtres dans les jugements qu'ils portaient sur l'art; d'ailleurs son échec au concours avait déjà ébranlé ses convictions, sous ce rapport. Cependant, il fallait vivre, et il chercha des faces bourgeoises à peindre, ne requérant pour toute rémunération que 100, 75 ou 50 francs; mais ce fut en vain ! Les bons bourgeois se demandaient entre eux qui était ce monsieur qui aspirait à la gloire de les portraiturer, eux et leurs dames, ou leurs héritiers. Puis, à ce nom étrange et barbare « Wiertz », ils souriaient spirituellement et trouvaient la demande du peintre saugrenue...

L'épreuve était amère. Elle ne suffisait pas. Il voulut l'expérience complète de ce qu'un artiste peut attendre de la foule. Il afficha alors à sa porte, sur le boulevard, cette simple annonce : « Portraits gratis. » Mais cet avis suprême resta là bien des jours ; personne ne vint demander un portrait, même gratis, au pinceau qui traça plus tard le *Phare du Golgotha!*

Aussi l'aventure parût-elle navrante au maître. Il ne pardonna jamais aux parisiens ce qu'il appelait leur bêtise. Cinq ans après, il s'en souvenait encore, lorsqu'il mandait à sa mère : « Paris est une grande ménagerie. Il n'en est aucune en Europe où les animaux soient plus variés. On y voit surtout



NAPOLÉON AUX ENFERS.

des dindons, des ânes et des ours. Il y a aussi des animaux d'esprit... mais, en général, ce sont les ours qui dominent. »

Il semble bien hargneux notre peintre! Au fond, Wiertz était la bonté même. Des ennuis de la vie! mais il s'en consolait en râclant sa guitare favorite ou bien en s'amusant à des facéties dont l'une est célèbre.

Wiertz qui écrivait fort bien sur la philosophie et l'art, commit, lors de l'inauguration de la statue de Rubens à Anvers, en 1841, un *Éloge de Rubens,* qui fut primé à un concours prescrit à cette occasion.

Cette distinction n'eut pas l'heur de plaire à M. Berthoud, un littérateur français, concurrent évincé, qui ne s'en cacha pas.

Wiertz sachant la chose donna le vol à un « canard », dans lequel il prétendait que M. Berthoud lui avait envoyé « une coupe en vermeil, ornée de ciselures gothiques en témoignage de sa satisfaction ». Ce dernier se fâcha



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ANTOINE WIERTZ. — LE DERNIER CANON.

(Musée Wiertz, à Bruxelles).

et s'adressa à l'ambassadeur belge à Paris, pour se plaindre du procédé inconvenant « d'un étranger, faisant parade d'insulter la France et les artistes français »! Mais cet incident bouffon ne souleva pas d'autres complications diplomatiques!...

Cependant, Wiertz revenu de Rome, où il avait peint le *Patrocle,* admiré là-bas et sifflé à Bruxelles, rejoignit sa mère à Dinant. Dès lors, le souci des obstacles matériels à vaincre le hanta. « Plaignez-moi, dit-il à des litté-



LA NAISSANCE DES PASSIONS (SCULPTURE).

rateurs, vous qui, avec une plume et un canif, pouvez faire des chefs-d'œuvre. Il me faut, à moi, des couleurs, des toiles, un atelier et le temps pour exécuter!... » Toutefois, l'auteur du *Patrocle* ne se laissa pas abattre par ses préoccupations. Wiertz, à Dinant, s'embarqua pour Liége avec sa mère : un bateau conduit par Gilain Disière transporta avec quelques vieux meubles, une palette, des pinceaux et des esquisses, toute la fortune du vainqueur des Troyens...

Et l'avenir lui fut prospère. Vers la fin de la même année — l'année 1837 — les portraits suffisaient déjà aux humbles besoins de son foyer. Une chambre à coucher lui servait d'atelier; et cette chambre bientôt fut

tapissée d'esquisses. L'une d'elles était particulièrement remarquable. C'était la première idée d'une toile qui ne fut jamais exécutée : la *Fin du monde.*

Dans l'esprit du maître, la scène se passait à Rome. Les eaux de la mer ensevelissaient la terre se confondant avec le ciel. Tous les éléments se livraient à une lutte dernière. Les monuments s'écroulaient. Les humains s'abîmaient dans le néant ; et cette toile avait cent pieds de long...

Mais l'artiste travaillait encore à d'autres œuvres qu'à ces esquisses. Le *Christ au tombeau* fut composé à cette époque, ainsi que les *Femmes romaines.* Ces toiles figurèrent au salon de Paris de 1839, en même temps que le *Patrocle,* mais de telle façon que nul ne pût les voir. Décidément, Paris continuait à être néfaste pour Wiertz ; et il jugea bon de « jouer une petite farce aux parisiens ». Qu'inventa-t-il? Mon Dieu! une chose bizarre. Dès les premiers jours de février 1840, il expédia au Louvre une *Tête de Christ* et une *Tête de Vierge,* l'une et l'autre portant sa signature. L'exposition était à peine ouverte, qu'elles revenaient à Liége : le jury les avait refusées. Or, quoique l'œil d'un connaisseur n'eût pu saisir la différence des styles, si l'une seulement des têtes était du signataire, l'autre était de Rubens. Les « parisiens » avaient refusé un Rubens. Wiertz était vengé!

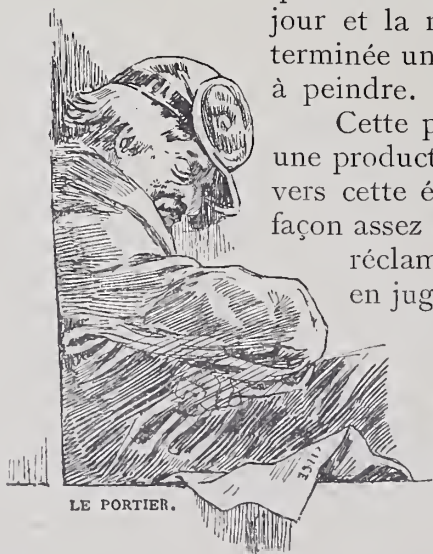


INSATIABILITÉ HUMAINE.

Il avait rêvé la *Révolte de l'Enfer contre le Ciel.* Des empêchements d'ordre matériel s'étaient opposés à la réalisation de son rêve. « Le tableau se fera néanmoins, écrivit-il, quand bien même le monde entier s'y opposerait! » Et il ajoutait ce mot qui dénote toute son énergie : « On saura si je suis en état de peindre la *Révolte de l'Enfer contre le Ciel!* »

Après de nombreuses sollicitations, il obtint de la municipalité liégeoise l'autorisation d'occuper, afin d'y exécuter son œuvre, l'ancienne église Saint-André, en ce temps un magasin des fourrages militaires. En juillet 1841, la toile gigantesque était déroulée; et il se mit à la besogne d'arrache-pied. « Je ne sais plus ni jour, ni heure, ni date, confessa-t-il. Je ne sais plus discerner que deux choses : le moment du travail et celui du repos; le jour et la nuit. » Et le croirait-on? en six semaines, était terminée une toile que d'autres artistes mettraient des années à peindre.

Cette période de la vie de Wiertz est caractérisée par une production surabondante. Il peignit nombre de tableaux vers cette époque, surtout des portraits. Il avait même une façon assez drôle pour en obtenir les commandes. En effet, la réclame outrée ne lui répugnait pas; au contraire. Qu'on en juge par cette « batterie » dirigée contre le public : « Sa Majesté l'empereur de Russie vient de décorer M. Wiertz, artiste le plus distingué de l'Europe. La Cour vient de lui commander de nombreux ouvrages »; et cette « batterie » fut insérée par ses soins dans plusieurs journaux.



LE PORTIER.

Mais comme il fallait fixer l'attention davantage, le lendemain les journaux publiaient cette autre « batterie » : « M. Wiertz, le rival de Rubens, est allé faire un voyage à Dusseldorf. Les principaux artistes lui ont fait les honneurs de la ville. On distinguait, entre autres, MM. Overbeek, Cornélius, Zimmerman, etc. » Or, Wiertz dînait, ce jour, à la *Belle Vue,* un restaurant champêtre, sur les hauteurs, d'où l'œil embrassait le panorama liégeois. Mais l'effet était produit. Quelque temps après, les commandes affluaient.

En 1847, M. Charles Rogier, ministre de l'Intérieur, obtint des Chambres législatives belges, malgré l'opposition d'un député catholique de Dinant, le comte de Liedekerke, les fonds nécessaires à la construction par l'État d'un atelier pour Wiertz, moyennant l'abandon au Gouvernement de quelques tableaux. C'est là que l'artiste vécut et mourut, le 18 juin 1865, à l'âge de cinquante-neuf ans. C'est là encore que se trouve réunie son œuvre.



LA MISE AU TOMBEAU (FRAGMENT).

Cette œuvre est non seulement d'un grand peintre, mais d'un profond penseur. Elle dénote une philosophie spiritualiste exaspérée par les constatations matérialistes. Certes, Wiertz fut un révolté. Il se rebella contre les inepties sociales. Il souffrit de voir souffrir. C'est une preuve de sa supériorité.

La haine germa dans son âme. Elle suscita plusieurs de ses meilleures toiles. Mais sa haine était belle parce qu'elle était grande. Que haïssait-il ? Le despotisme, le despotisme des puissants écrasant les petits. Et pouvait-il ne pas haïr l'inhumanité, lui, qui était humain par dessus tout? Non, car il eût été illogique vis-à-vis de lui-même.

Ayant assisté, en spectateur, à des époques rénovatrices, où le culte de la liberté semblait devoir être la religion de l'avenir, une religion faite de bonté, il s'asservit à ce culte. 1830 et 1848 l'avaient séduit. Fidèle serviteur d'une religion nouvelle, adepte de la libre pensée, il trouva dans l'admiration de deux génies qui ont proclamé la puissance : Homère et Rubens, les moyens d'exprimer son orthodoxie. Et s'il a été excessif parfois, si souvent il a dépassé le but à atteindre, c'est qu'il était mû par une force supérieure à lui-même, une force qu'il n'a pas su toujours canaliser : l'enthousiasme.

La *Révolte des Enfers contre le Ciel,* le *Triomphe du Christ,* le *Phare du Golgotha,* le *Dernier Canon, Un Grand de la Terre,* les *Choses du Présent devant les hommes de l'Avenir,* la *Puissance Humaine n'a pas de limites,* les *Partis jugés par le Christ, Napoléon aux Enfers,* toutes ces toiles clament bien haut son humanitarisme.

Sa gaîté était lugubre, a-t-on dit. Nous le concédons volontiers. Mais cette gaîté qui confine au sarcasme, cette préoccupation de l'ironie dans la mort, se conçoit encore chez lui : Wiertz fut un incompris.

Le présent lui a rendu quelque justice. L'avenir jugera mieux encore son œuvre. Mais le passé fut pour lui inexorable, surtout au commencement de sa carrière : ses écrits le prouvent, en ponctuant l'histoire de ses tableaux.

Son talent était indiscutable. Nul ne le reconnut, dans le principe; et, lui, Wiertz, l'artiste le plus personnel de la génération de 1830, dut solliciter l'autorisation d'œuvrer dans des églises abandonnées et des usines en ruines : ainsi en fut-il, à Liége, pour l'exécution de la *Révolte des Enfers contre le Ciel,* et, à Bruxelles, pour la peinture du *Triomphe du Christ!* Or, nous vous le demandons? Pareils dénis de justice pouvaient-ils, à moins de décourager, ne pas engendrer la haine chez un homme d'immense talent, conscient de sa valeur?



LA LUTTE HOMÉRIQUE (FRAGMENT).

Mais la haine seule pour lui eût été mauvaise conseillère. Elle fut tempérée par les moqueries qui jaillissaient parfois en traits acerbes, jamais aigus, de son cerveau : les trompe-l'œil, ces enfantillages qui vous attendent, dans tous les coins de son musée, ironisent aimablement le Destin.

Ses plaisanteries, autant que la recherche de ses fameux procédés de peinture mate, le délassaient des pensées métaphysiques; et on se l'imagine, après avoir peint, perché sur de gigantesques échelles, de colossales toiles, ou bien, après avoir modelé son *Cycle de l'Humanité,* raccourci des passions qui enlacent l'univers, triturant des combinaisons chimiques ou secoué d'un bon rire que suscitaient ces antithèses. Et, ne furent-elles pas d'étranges antithèses encore, ses idées ultimes, lorsque, pendant son agonie, dans l'après-midi d'un dimanche, il entendit pour la dernière fois les échos d'un concert, donné au Jardin Zoologique voisin?...



LA CIVILISATION AU XIXe SIÈCLE (FRAGMENT).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

GUSTAF WAPPERS. — UN ÉPISODE DE LA RÉVOLUTION BELGE DE 1830.

(Musée de Bruxelles).



LA DÉFENSE DE L'ÎLE DE RHODES PAR LES CHEVALIERS DE SAINT-JEAN DE JÉRUSALEM,
D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

GUSTAF WAPPERS

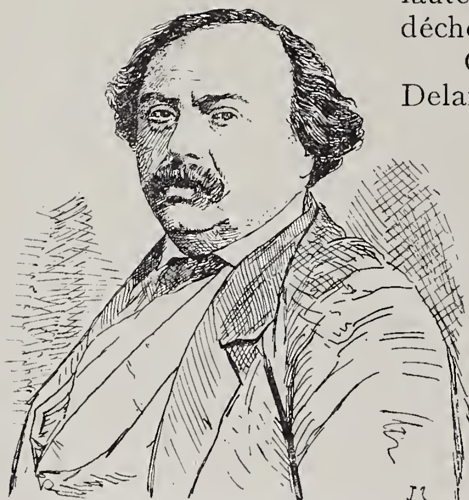
L'AGITATION romantique révolutionnait la France, depuis quelques années déjà. Antoine-Louis Gros avait peint *Jaffa, Nazareth* et *Aboukir;* François Gérard, l'*Entrée d'Henri IV à Paris;* Jean Géricault, le *Radeau de la Méduse;* Eugène Delacroix, le *Dante et Virgile,* le *Massacre de Scio* et le *Sardanapale;* Victor Hugo réclamait le droit d'être de leur temps, pour les écrivains et les poètes; enfin, les allemands Tieck, Goethe, Lessing et Schiller avaient fécondé une renaissance artistique française, lorsque, en 1826, à l'âge de vingt-trois ans — car, il était né le 23 août 1803, — Gustaf Wappers arriva à Paris.

En vérité, peut-être fut-il le premier de nos peintres qui profita de ce mouvement : son esthétique ne lui paraissait point suffisamment établie; deux tendances opposées l'attiraient tour à tour, celles de ses professeurs, le coloriste Guillaume Herreyns et le classique Mathieu Van Brée; et le mouvement intellectuel parisien lui démontra qu'il fallait reprendre la tradition artistique flamande interrompue depuis plus d'un siècle.

D'ailleurs, on vivait à une époque de luttes âpres et ardentes. La réaction tentait d'étouffer l'esprit nouveau. Non seulement, le monde des artistes évoluait vers un idéal autre, mais aussi le monde politique.

Charles X avait succédé à Louis XVIII, le 16 septembre 1824; dès les premiers jours de son règne, il extravaguait. Quels vouloirs torturaient donc sa piètre cervelle? Le rétablissement de l'ancien régime et la réinstauration des privilèges aristocratiques, dont les nobles émigrés jouissaient naguère. Et, naturellement, ces projets avaient déchaîné une opposition violente, à partir de 1825. Cavaignac, Raspail, Barbès et Blanqui fomentaient la révolte. L'esprit populaire fut exaspéré, ensuite, par les inepties du « Roy » : le

licenciement de la garde nationale, en avril 1827; le renvoi des députés devant leurs électeurs; la constitution du cabinet de Villèle, que renversa une majorité libérale; la destitution du ministère libéral; la nomination aux affaires, le 8 août 1829, des réactionnaires de Polignac, de Labourdonnais et de Bourmont; le message du 2 mars à la chambre; les ordonnances supprimant la liberté de la presse, créant un nouveau système d'élections et destituant de ses droits une assemblée parlementaire, qui ne s'était pas même réunie; toutes fautes qui aboutirent aux Journées de juillet 1830 et à la déchéance de la monarchie.



PORTRAIT DE GUSTAF WAPPERS.

Or, les relations d'amitié de l'artiste belge avec Paul Delaroche, Horace Vernet, Amable Coutan, Théophile Gautier et Léon Gozlan, entre autres, tous peintres ou littérateurs célèbres, autant que celles qu'il avait avec Blanqui, Barbès et Raspail, les révolutionnaires exaspérés; ses relations, disons-nous, devaient l'inciter à embrasser les principes esthétiques et philosophiques de ceux qui claironnaient la révolte, à peindre une œuvre où ils étaient graphiés, à concevoir le *Dévouement de Pierre Van der Werff*.

Cette toile fut exposée à Bruxelles, au mois d'août 1830, quelques semaines après les Journées de juillet, quelques semaines avant les Journées de septembre. Elle répondait parfaitement aux aspirations momentanées; et, probablement, ce premier tableau du maître lui donna-t-il son plus grand succès.

Rien ne saurait mieux l'exprimer qu'un fragment de certaine étude, écrite dix ans après : « Ce fut incontestablement une des choses les plus curieuses que le salon de 1830. Ceux-là seuls qui l'ont vu peuvent se faire une idée de la marche prise par notre nouvelle école. A part quelques paysages et quelques scènes de genre, il était, pour ainsi dire, chamarré, d'un bout à l'autre, de mythologie et d'histoire grecque et romaine. C'était l'arrière-faix de l'art impérial. Sous le prétexte de faire du nu, on s'était démené à outrance, dans tous les motifs gracieux ou terribles de l'antiquité. Vous n'eussiez vu que tuniques, toges et prétextes; de toutes les couleurs, blanches, rouges, bleues, vertes, jaunes; que sandales et cothurnes; que glaives et javelots; que casques et diadèmes.

» Cependant, au milieu de cette bizarre et inconcevable chamarrure de dessins faux et de couleur fausse, il y avait un tableau qui valait à lui seul plus que ce salon tout entier. La foule s'amassait chaque jour devant cette toile et ne se lassait pas de la contempler. En entrant dans la galerie, on se dirigeait tout droit vers cette œuvre, et, quand on l'avait vu, on disait : « J'ai tout vu. » En effet, on sentait par instinct qu'il y avait quelque chose de grand dans ce cadre. C'était un épisode tiré de l'histoire des Pays-Bas au XVI[e] siècle, et appartenant au siège de Leyde, par les Espagnols, en 1574. Au milieu d'une place publique, on voyait les bourgeois de cette ville héroïque, dévastée par la famine, réclamer du pain ou la reddition de la cité. Le bourgmestre Van der Werff présentait à la foule son épée nue et semblait dire ces

stoïques paroles : « Du pain, je n'en ai pas ; mais, si ma mort peut vous soulager, mettez mon corps en lambeaux et partagez-le entre vous. Je mourrai content. » L'ordonnance de cette scène était si simple et si grandiose à la fois; il y avait dans l'expression des figures un sentiment si profond et une vérité si poétique; le dessin était si juste et le mouvement si exact; le coloris était si énergique et si harmonieux, et le ton général du tableau si bien d'accord avec le fond du sujet; en un mot, tout cet ensemble, si noble et si digne, était tellement éloigné des compositions théâtrales et des charivaris de couleurs, qui paradaient et hurlaient tout autour, qu'on s'écriait tout de suite en voyant cette œuvre : « Voilà le vrai, voilà le beau. » La multitude y fut prise toute entière, et l'écrivain le plus spirituel que la presse belge ait possédé, caractérisa tout le salon par ce mot aussi brutal que juste : « Comment se fait-il que ces braves bourgeois de Leyde meurent de faim au milieu de tant de croûtes? »



JEUNE MÈRE JOUANT AVEC SON ENFANT (MUSÉE D'ANVERS).

D'emblée donc, Gustaf Wappers, qui avait révolutionné, par son *Dévouement de Pierre Van der Werff,* l'esthétique des peintres flamands; qui leur avait indiqué une nouvelle voie à suivre, acquit-il la célébrité. La cour de Belgique le rappela et lui fit des commandes; la ville d'Anvers le nomma professeur de l'académie en 1832; le roi lui octroya les insignes de son ordre en 1833; et, son triomphe fut complet, au salon d'Anvers, en 1834, où il exposa son chef-d'œuvre: l'*Épisode de la Révolution belge de 1830,* appartenant au musée de Bruxelles.

Cette toile, ainsi que son titre l'indique, glorifie la révolution accomplie. Sa signification était absolue, au lendemain des combats libérateurs. Le bourgmestre de Bruxelles, le chevalier Wyns, y fit allusion, peu après l'exposition, dans un discours solennel : « En effet, Messieurs, dit-il, si dans les sciences, dans les lettres, dans l'industrie même, notre belle patrie reconnait dans les autres peuples des émules, souvent vainqueurs; dans les beaux-arts, elle s'est, dès longtemps, placée au premier rang; et l'Italie seule a pu le lui disputer avec avantage. Mais, voici une des gloires spéciales de la Belgique. Dans les siècles antérieurs, les écoles de Florence, de Rome et de Venise l'emportaient sans doute, à plusieurs égards, sur celles de Flandre et de Hollande; mais le phénix du Midi, mort au XVIe siècle, n'a pu renaître de ses cendres; Michel-Ange et Raphaël n'ont eu depuis longtemps aucun successeur qui les rappelât; l'Italie ne vit plus que de souvenirs. Les écoles du Nord, au contraire, n'ont jamais vu la chaîne artistique se rompre entièrement. Depuis quelques années surtout, elles brillent de tout l'éclat de leurs anciens jours, et les Wappers, les De Keyser, les Gallait, les Verboeckhoven, les Madou, recueillent dignement l'héritage des Rubens, des Van Dyck, des Paul De Potter, des Teniers. »

Vrai! il avait invariablement semblé, à tout le monde, que l'école gothique flamande avait eu quelques mérites; que la tradition artistique nationale avait été perdue chez nous; et que Paul Potter — non De Potter — avait appartenu à l'école hollandaise. Mais, en ce temps, les notabilités politiques erraient complètement, lorsqu'il s'agissait d'art. Charles Rogier, qui fut meilleur homme d'état que poète, s'est chargé aussi de le prouver. Il a écrit



LE CAMOËNS ET SON GUIDE, D'APRÈS UNE GRAVURE DE J.-B. MEUNIER.

d'étranges bouts rimés pour « son ami Gustaf Wappers, à propos de son tableau de Charles Ier, roi d'Angleterre » :

Quand je vois de ton roi le front majestueux
Que traverse un regret noblement douloureux,
Quand de sa fille en pleurs la sublime tristesse,
De son fils étonné la grâce enchanteresse,
Dans tous mes sens émus, ô noble créateur,
Du feu de ton génie ont jeté la chaleur
Alors, content et fier, je m'écrie en moi-même :
« Gloire au peintre des rois! Gloire à celui que j'aime! »
Et chacun m'applaudit et s'écrie avec moi
Que le premier peintre royal, des peintres est le roi!

Gustaf Wappers venait d'être nommé peintre du roi des Belges, et Mathieu Van Brée étant mort en 1839, on lui confia les fonctions de directeur de l'académie d'Anvers. Les élèves vinrent se grouper nombreux autour du



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

GUSTAF WAPPERS. — CHARLES Ier MONTANT A L'ÉCHAFAUD.

(Musée de Bruxelles).

maître. Ce fut une cause d'ennuis : on lui reprocha d'avoir des disciples « parce qu'il ne pouvait pas encore tout leur apprendre »...

Il n'exposait plus, en effet, depuis 1836, mais travaillait pour les églises et les collections particulières. A peu près de cette époque, datent : l'*Adieu de Charles Ier à ses enfants, Charles IX pendant la Saint-Barthélemy,* la *Tentation de Saint-Antoine,* le *Camoëns et son guide, Geneviève de Brabant, Christophe Colomb,*



PIERRE LE GRAND PARMI LES CHARPENTIERS DE SAARDAM, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE L'ÉPOQUE.

Pierre le Grand parmi les charpentiers de Saardam, le *Supplice d'Anne de Boleyn, Guillaume le Beau sur son lit de mort,* la *Jeune fille romaine faisant l'aumône à un mendiant, Boccace chez Jeanne de Naples.* Louis-Philippe, alors, le chargea aussi de peindre, pour la galerie de Versailles, une grande œuvre, la *Défense de l'île de Rhodes par les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem.* Ce travail fut terminé en 1844, et valut à l'artiste, outre sa nomination de chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur, le titre de baron, que lui octroya le roi des Belges.

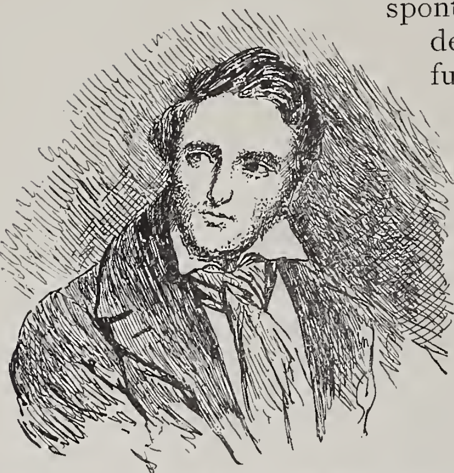
Léopold Ier aimait énormément « son peintre » ; il l'appelait « mon ami » ; et les intimes de Gustaf Wappers le dénommaient « l'ami du roi ».

On a prétendu qu'il fut chargé de missions diplomatiques secrètes par le souverain; c'est là une allégation toute gratuite. Néanmoins, le maître fut l'ami du roi et de la reine; ceux-ci prenaient plaisir à bercer sur leurs genoux les enfants du « baron Gustaf » ; même ils n'étaient pas choqués par sa franchise, qui allait parfois jusqu'à la rudesse.

Un jour, il peignait un grand tableau, perché sur un échafaudage; le roi, qui le regardait travailler, entendant craquer les bois, s'écria : — Prenez garde Wappers, vous allez vous tuer ! — N'ayez pas peur, sire, répondit celui-ci; je suis là-dessus plus solide que vous sur votre trône!...

La foule l'adorait, non moins que la cour; le peuple savait qu'il était né dans ses rangs et que, malgré tous les honneurs, sa simplicité le distinguait.

Nombre de ses contemporains se souviennent des aubades qu'on organisa spontanément, en 1844, pour fêter sa nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur. Le jardin qui entourait sa demeure fut littéralement envahi par la masse sympathique. Des sociétés de chœur se firent entendre. La musique d'un régiment, en garnison dans la métropole commerciale, lui donna une sérénade. Un feu d'artifice fut tiré! Il était tellement populaire, qu'un jour, on lui conféra la dignité singulière de colonel-commandant la garde civique, distinction qui dut lui plaire médiocrement; car, hors de sa peinture et de sa famille, Gustaf Wappers ne connaissait rien et ne se souciait de rien. Il sortait de son atelier pour retourner travailler chez lui, le soir; et, la nuit, il rêvait encore à ses travaux de la veille et du lendemain.



PORTRAIT DU STATUAIRE GUILLAUME GEEFS, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE GUSTAF WAPPERS.

Son tailleur lui apporte d'aventure des échantillons pour un pantalon et un gilet. Le maître, qui peignait, refuse deux ou trois étoffes, sans les regarder; puis, exaspéré, à une nouvelle demande :

— Faites-moi un gilet comme ça, dit-il.

— Et le pantalon?

— Le pantalon pareil.

— Mais...

— Faites et allez-vous-en.

Le tailleur se précipita chez Mme Wappers, afin d'obtenir son acquiescement. Cette démarche n'était pas inutile. En effet, l'étoffe choisie était un cachemire écarlate à palmes vertes, décente peut-être pour un gilet, mais absolument impropre pour un pantalon!...

Cependant, le brave homme fut abreuvé d'avanies et de chagrins. La jalousie de certains confrères et, encore, des désagréments de famille le poussèrent à abandonner les fonctions officielles. Il signifia à l'administration communale d'Anvers sa démission de directeur de l'académie et de conservateur du musée, en 1853, et s'installa à Paris.

Ce fut pour lui une délivrance. Il put s'adonner avec plus de passion que jamais à la peinture. De son atelier, situé place Pigale, sortirent maintes conceptions grandioses et quantités de portraits. C'est là qu'il exécuta l'*Italie, Louis XVII au Temple,* la *Neuvaine de la comtesse d'Egmont,* le *Débarquement*



LES FRÈRES DE WIT, AU MOMENT OU LE PEUPLE ENVAHIT LEUR PRISON (MUSÉE D'ANVERS).

des émigrés protestants en Amérique vers 1620, Charles Ier d'Angleterre, la *Sulamite,* les portraits du roi Léopold Ier, du duc de Brabant (Léopold II), du comte de Flandre, du prince royal d'Angleterre; celui du duc de Grammont-Caderousse, de la duchesse de Bassano, des comtesses de Noë, Tistiewitch et Tchernitchef, des barons de Richemont et de Witt, de MM. Adolphe Sax et Van den Broeck, notamment.

Faut-il que nous l'écrivions, ensuite de cette nomenclature? Gustaf Wappers fut aussi bien accueilli aux Tuileries qu'à la cour de Bruxelles.

Son honnêteté y était proverbiale.

Il avait peint, à Paris, un *Louis XVII au Temple,* variante d'un tableau antérieur. La duchesse de Bassano fit porter cette toile chez elle, et la montra à l'impératrice Eugénie, qui en fut enchantée. La souveraine voulut la conserver. Elle envoya à l'auteur un portefeuille rempli de billets de banque, le priant de se payer. Modestement, l'artiste retint la somme qu'il aurait demandée à un marchand et remit le reste à l'acheteuse.

En résumé, en tant qu'artiste et en tant qu'homme, Gustaf Wappers a occupé une place en vue, dans la pléiade des peintres de la seconde Renaissance flamande.



LES ADIEUX DE CHARLES Ier (COLLECTION DE S. M. LE ROI DES BELGES), FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE VANDERHAERT

Avant que nul y songeât, il fut hanté par le désir de rénover l'art flamand. Le réalisme de bon aloi lui semblait devoir remplacer le classicisme conventionnel. Il sut, pour atteindre son but, s'assimiler les préceptes des maîtres de la Renaissance, en vogue au XVIIe siècle. Sans doute, il n'a pas eu la génialité de quelques-uns d'entre eux, mais il a eu un talent de beaucoup supérieur à celui que certains peintres de cette époque ont possédé. Rubens, ses sectateurs et ses contemporains tâchaient d'exprimer le mouvement, la vie; ils s'évertuaient également à imprimer un cachet décoratif à leurs œuvres. Tout cela, Gustaf Wappers le savait; et c'est un de ses mérites les plus incontestables que d'avoir essayé la réinstauration de l'art national, en Belgique, à une époque de décadence complète.

Ses efforts, d'ailleurs, n'ont pas été vains. Ils lui ont valu tous les honneurs, toutes les décorations. Par moment, il semblait en faire fi. Il appelait ces distinctions honorifiques « mes ferblanteries ». S'en moquait-il donc? Nullement; mais, il jugeait que, si elles étaient honorables, elles n'augmentaient pas son talent. Quoi qu'il en soit, l'amour qu'il professait pour sa famille, son excellente dame, née Khnight, — fille du fondé de pouvoir de la maison de banque du baron Osy; — ses enfants, — trois filles, dont l'une, l'ainée, épousa M. Roussin-Elias, industriel breton, et mourut, après huit jours de mariage; la seconde, M. F. Bertera, actuellement capitaine d'artillerie dans l'armée française; et la cadette, M. Dillais, avoué près du tribunal de Paris; cet amour, disons-nous, que Gustaf Wappers professait pour les siens, prouve qu'il n'avait besoin de titre pour être noble de cœur. Ce qui le

prouve encore, c'est l'adoration qu'il avait pour sa bonne vieille mère. Toujours, il s'obstina à la secourir. Car, la famille Wappers, d'origine anversoise, avait été victime de revers de fortune. Elle connut des moments pénibles. Alors, Gustaf songea à venir en aide à son père, à sa mère et à son frère, malade sans cesse; il assura leur bien-être matériel, selon ses moyens; même, il racontait à ce propos, avec sa gaieté habituelle, une aventure amusante.

A l'âge de douze ans, il avait entrepris de peindre les portraits de deux négociants en draps. « Vous comprenez, disait-il, que c'était des chefs-d'œuvre ! Eh bien, on me les paya fort largement ! Je reçus un coupon de drap vert ! Il fut utilisé pour des costumes, destinés à mon frère et à moi. Nous étions très fiers d'être aussi bien vêtus. Mais, songez donc ! La première fois que nous sortîmes, le drap avait déteint, et il sembla que nous fussions des perroquets ! »



LE DÉVOUEMENT DE PIERRE VAN DER WERFF (MUSÉE D'UTRECHT).

La fin de sa vie fut angoissée par des deuils successifs; la guerre franco-allemande, qui le força de se réfugier à Bruxelles, chez son élève, Alexandre Markelbach, l'attrista encore; il retourna malade, en France, aussitôt après la signature de la paix; et mourut à Paris, le 6 décembre 1874.

Il repose au cimetière Montmartre dans le tombeau, recélant les dépouilles mortelles de sa femme et de sa fille, Mme Roussin-Elias; et, à proximité, sont enterrés la plupart de ses amis de jeunesse, tous artistes : Paul Delaroche, Horace Vernet, Charles Mozin, Amable Coutan, Théophile Gautier et Léon Gozlan...



MARIE-ANTOINETTE CONDUITE A L'ÉCHAFAUD, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LOUIS GALLAIT.

LES DERNIERS HONNEURS RENDUS AUX COMTES D'EGMONT ET DE HORNES PAR LE GRAND SERMENT DE LA VILLE DE BRUXELLES, D'APRÈS LA GRAVURE D'ACHILLE MARTINET.



LA CHUTE DES FEUILLES.

LOUIS GALLAIT

C'est dans le pays wallon, à Tournai, que l'auteur célèbre des *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes par le Grand Serment de la ville de Bruxelles;* c'est à Tournai, disons-nous, que Louis Gallait vit le jour, le 9 mai 1810.

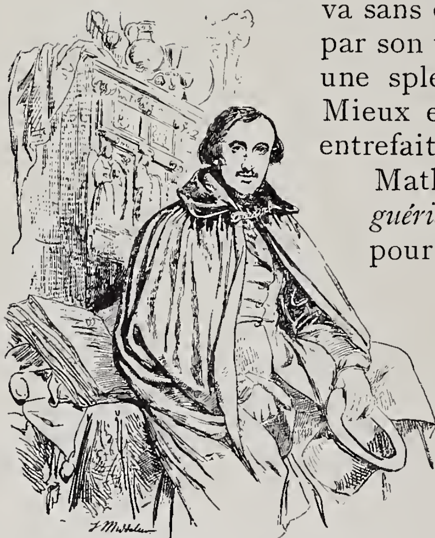
Les parents du maître demeuraient rue aux Rats — aujourd'hui rue Gallait, — et, pour subvenir aux besoins de leur famille, ils tenaient une petite boutique d'épiceries transformée, plus tard, par la sœur de l'artiste en commerce de merceries.

On s'imagine donc aisément que les débuts du jeune homme dans la carrière qu'il avait choisie ne furent point faciles. Mais la tarentule artistique l'avait piqué dès l'enfance : en effet, tout gamin encore, il reproduisait amoureusement les grossières estampes dont la presse des Hurez, de Cambrai, inondait, depuis un temps immémorial, les villes et les campagnes du Hainaut et de la Flandre française; et c'était, naturellement, pour les vendre avec autant de profit que les naïves compositions originales, auxquelles il s'essayait de temps en temps! Toutefois, il est compréhensible que ses bénéfices ne furent jamais très grands, et la nécessité inéluctable pour lui de se créer d'autres ressources explique pourquoi, avant de suivre les cours de l'académie de sa ville natale, école dirigée à cette époque par Philippe-Auguste Hennequin, il fut employé chez un avoué.

Et tout cela n'était pas fait pour encourager le futur peintre romantique! Mais, convaincu que sa vocation était irrésistible, sûr qu'un brillant avenir lui était réservé, il ne se rebuta pas au travail, et ses progrès dans l'art furent bientôt tels qu'il crut pouvoir solliciter un encouragement pécuniaire de l'administration communale. Néanmoins, on trouva bon de lui répondre par une fin de non-recevoir. Un conseiller de la ville osa même dire publiquement, dans une assemblée de la régence : « Des bourses pour étudier les arts! Et pourquoi n'en demande-t-on pas aussi pour aller étudier le métier de cordon-

nier ou de savetier à Paris? » Raison qu'un autre bonhomme, également conseiller de la ville, celui-ci voulant faire preuve d'esprit, appuya par cette parole mémorable : « Gallait ne fera jamais que des galettes... »

Or, les choses étaient en cet état, lorsqu'en 1832, Louis Gallait remporta, au salon de Gand, sur neuf compétiteurs, un premier prix pour son tableau *Le Denier de César*. Et voyez la bizarrerie des événements! Ce débutant, auquel on avait refusé un secours qui aurait facilité ses études, fut sacré grand homme par ceux-là surtout qui l'avaient abreuvé de quolibets! Une réception magnifique lui fut faite, le 23 août de cette année. On pavoisa la rue aux Rats et le quartier environnant. Un cortège alla recevoir le lauréat à son arrivée. Cela va sans dire, il fut chaleureusement complimenté par tous ainsi que par son vieux professeur, Philippe-Auguste Hennequin. Et, le soir, une splendide illumination clôtura les réjouissances populaires. Mieux encore! L'année suivante, l'artiste qui s'était rendu sur ces entrefaites à Anvers, afin de compléter ses études d'art à l'école de Mathieu-Ignace Van Brée, exposa au salon de Bruxelles *Le Christ guérissant un aveugle,* et cette toile fut achetée par souscription pour être placée dans la cathédrale de Tournai! Voulait-on par cette libéralité effacer de son esprit le souvenir de ses déboires antérieurs? Peut-être bien, car nous oubliions de dire qu'on avait prétendu que *Le Denier de César* avait été peint par Philippe-Auguste Hennequin, et que ce fut pour répondre victorieusement à cette calomnie que son élève exécuta, après le décès de son maître, justement, *Le Christ guérissant un aveugle!*



PORTRAIT DE LOUIS GALLAIT,
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE BAUGNIET (1836).

Quoi qu'il en soit, la somme que Louis Gallait reçut pour sa toile, ajoutée à une petite pension consentie par la ville de Tournai, lui permit un séjour de plusieurs années à Paris, d'où il envoya notamment : *Job sur son fumier*, *Le Repentir*, *Montaigne visitant le Tasse en prison* et, finalement, en 1841, une de ses œuvres capitales : *L'Abdication de Charles-Quint,* se trouvant au musée de Bruxelles, tableaux qui, pour la plupart, ainsi que d'autres, avaient au préalable obtenu la consécration de la critique parisienne, à divers salons dans la capitale française.

Mais, s'il est vrai que, dès ses débuts, l'artiste avait vu le succès couronner ses efforts, ce fut bien autre chose lorsque l'on put admirer, à l'exposition de Gand, cette dernière composition! En effet, rien ne saurait dire l'enthousiasme des amateurs et de la foule, enthousiasme confinant au délire et qu'un publiciste, à l'époque même de ce salon, a résumé ainsi : « Le tableau de M. Gallait est peut-être le seul auquel les yeux de la critique n'aient pas trouvé un seul défaut. Il est au-dessus de tout éloge. Cette toile est un monument de gloire nationale! »

Donc le triomphe du peintre fut complet, et la joie de tous se traduisit par des manifestations officielles. Par exemple, le 28 juillet 1841, le Conseil communal de Gand décida de lui offrir une médaille, qui lui fut promise lors d'un banquet, auquel assista l'élite de la population. Même les braves gens qui s'occupaient de rimer en Belgique accordèrent leur lyre; M. Adolphe Siret fut de ce nombre. Après les agapes triomphales dont nous parlons, il

chanta une pièce de vers — le mot est bien impropre! — sur l'air : *Te souviens-tu? disait un capitaine;* une pièce de vers fort longue et très curieuse, où nous cueillons ces bouts rimés amusants :

Du haut des cieux une couronne tombe,
Elle est tressée et de gloire et de fleurs,
Rubens sourit à l'angle de sa tombe,
Ta bonne mère est fière de ses pleurs.
A tes succès joins encore notre hommage,
L'hommage offert au front prédestiné;
Noble ouvrier, Dieu paya ton ouvrage,
Car son salaire est l'immortalité!....

Trois jours plus tard, le 21 août, Louis Gallait se rendit à Tournai. Il y eut une illumination générale du beffroi. Les trois corps d'harmonie que la ville comptait à cette époque, à tour de rôle, lui donnèrent une sérénade. Chaque concert terminé, le maître remercia les musiciens et, chaque fois, le peuple joyeux souligna la fin de son discours par des cris répétés de « Vive Gallait! »

Cependant, le dimanche 29 août, un grand banquet fut servi à l'hôtel de ville, où s'étaient réunies soixante-quatre personnes. Naturellement, on y lut des vers, non moins drôles que ceux chantés, à Gand, par M. Adolphe Siret. Et, certes, ce que l'on fit de mieux en cette occurrence, ce fut d'ouvrir une souscription, qui permit d'offrir au maître, en 1842, une boîte d'argenterie!

Pourtant le succès de *L'Abdication de Charles-Quint* valut à Louis Gallait l'obligation d'assister à un troisième banquet qu'on organisa à Bruxelles, le 8 septembre suivant, au Waux-Hall du Parc, banquet auquel prirent part de nombreuses notabilités des arts, des sciences et de la politique. Là, on lui remit une magnifique coupe en vermeil et son plateau, portant cette inscription : « Les artistes et amis des arts à Louis Gallait à Bruxelles. » Au dessert, on chanta une cantate, dont les paroles étaient de M. André Van Hasselt et la musique de M. Jules de Glymes. En voici la strophe finale :



MONTAIGNE VISITANT LE TASSE EN PRISON, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

A GALLAIT.

Ils nous disaient : « Votre règne a cessé! »
Tu leur montres qu'il recommence
Toi, qui d'un pied ferme as marché,
Gallait, dans cette route immense
Où de Rubens le pied gigantesque a passé!
Ils nous disaient : « Votre règne a cessé! »

Quels gens représentent ces pronoms personnels masculins pluriels? Rien

ne l'indique dans les drôleries précédant cette stance incompréhensible, et personne ne l'a probablement jamais su, car M. André Van Hasselt, lui-même, l'ignorait sans doute...

Mais *L'Abdication de Charles-Quint* fut exposée ailleurs, en Belgique et à l'étranger. Elle valut à son auteur une réputation européenne. De plus, M. Charles Rogier, alors ministre de l'intérieur, fit des instances telles auprès de Louis Gallait et lui promit de si grands avantages que le maître se décida à vivre, désormais, à Bruxelles.

« Rogier, raconte-t-on, ne voulant pas voir un homme qui s'annonçait comme une des gloires de la Belgique se fixer à l'étranger, engagea Gallait à revenir en Belgique, en lui promettant force commandes. Gallait revint, mais les commandes n'arrivèrent pas! Gallait était furieux. Le jour où il venait d'apporter au salon de Bruxelles son fameux tableau *Les Têtes coupées*, il rencontra, au moment où il s'en retournait, Charles Rogier qui s'avançait vers lui en souriant et les mains tendues. Gallait l'attendit de pied ferme, reçut en pleine poitrine son compliment sans broncher, le toisa et... lui tourna le dos. »



ART ET LIBERTÉ (MUSÉE DE BRUXELLES).

Un jour encore, il fut prié par Charles Rogier de passer au ministère. Avec force précautions oratoires, le ministre de l'Intérieur lui exprima alors le regret de ne pouvoir, en ce moment, lui conférer une promotion dans l'Ordre de Léopold, parce qu'il aurait fallu l'accorder, pour cause d'ancienneté, à deux ou trois autres peintres chevronnés, et Gallait approuva la raison. Mais lorsqu'il fut sur le point de se retirer, Rogier lui dit avec bonhomie, en lui serrant la main : « Prenez patience! Voyez, moi aussi, je ne suis que chevalier. — Pardon, monsieur le ministre, répliqua l'artiste, votre cas est différent : renversé demain, le roi vous remplace. Mais moi... ? »

Et ce mot authentique montre que Louis Gallait, s'il n'était pas orgueilleux, avait pourtant conscience de sa valeur qu'il croyait énorme. En voulez-vous d'autres preuves? L'auteur de *L'Abdication de Charles-Quint* refusa, prétend-on, le titre de baron, parce que cet honneur avait été accordé à Gustaf Wappers et à Henri Leys. Il refusa également une médaille qui lui avait été décernée à Vienne, après l'Exposition universelle où figura *La Peste de Tournai,* parce que Jan Verhas et Henri De Braekeleer avaient obtenu une distinction semblable. Cependant, le maître avait des idées larges en fait d'art; ce petit travers est donc bien excusable. De plus, il ne tenait pas énormément au gain, mais il mettait aux affaires un amour-propre qui le rendait inflexible.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LOUIS GALLAIT. -- PORTRAIT DE M. BARTHÉLEMY DUMORTIER.

(Musée de Bruxelles).

C'était aux obsèques de François-Joseph Navez. Un ami commun avait chargé un intime de Louis Gallait de lui dire qu'un grand personnage allemand, un nabab de l'industrie, Strousberg, voulant lui acheter une œuvre, tenait absolument à visiter son atelier dans la journée. A l'heure convenue, l'ami amène l'Allemand au rendez-vous. Le maître, qui ne pouvait converser avec celui-ci dans sa langue, commence à dire, en se promenant de long en large devant son ami et le visiteur étranger : « Mais que voulez-vous que je lui montre ? Je n'ai plus rien fait ! Je n'ai pas le goût de commencer quoi que ce soit en ce moment ! Vous me prenez au dépourvu ! » Tout cela est traduit en allemand à Strousberg, qui demeure stupéfait de se voir accueilli ainsi. Enfin, il remarque une première esquisse de *La Peste de Tournai*, datant de 1852. « Et ceci ? » formule-t-il. Gallait raconte alors qu'il n'exécutera probablement jamais cette toile, parce que le Gouvernement lui refuse les cent mille francs qu'il demande. « Eh bien, moi, je les offre pour l'esquisse telle qu'elle est, et je l'emporte si vous y consentez ! » fait traduire l'industriel. Mais le peintre ne voulut point se dessaisir de son esquisse. Il estimait qu'elle pouvait lui être utile dans la suite. Et en vérité, à un âge où l'on cherche d'ordinaire le repos, il revint à cette conception de sa jeunesse et entreprit l'exécution de cette grande page, qui figure au musée de Bruxelles.



LA FEMME DU PRISONNIER.

Néanmoins, ce tableau n'est pas capital dans l'œuvre de l'artiste ; du moins n'est-ce pas celui-là qui révèle le mieux son imagination du tragique. Sa composition intitulée : *Les Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes par le Grand Serment de la ville de Bruxelles*, plus communément appelée *Les Têtes coupées*, qui orne le musée de Tournai, lui est supérieure. En effet, ainsi que l'a constaté l'auteur de l'*Histoire des Beaux-Arts en Belgique*, M. Camille Lemonnier : « Dans cette toile, Gallait a touché du coup à la puissance du drame. Le drame du corps frappé dans sa sève parle ici aux yeux avec une éloquence tragique, sans ménagement. Il a eu l'audace des forts qui ne s'inquiètent pas des pâmoisons féminines. Mais l'arrangement, une fois de plus, tue la forte impression du sang. Les hommes du Serment contrastent par leurs allures théâtrales, leurs costumes de parade, le faux pathétique de leurs attitudes, avec la funèbre nature morte des têtes peintes d'un jet. » « Tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté, a écrit Théophile Gautier en parlant de ce tableau, M. Gallait le possède. » Et en réalité, cette appréciation du

célèbre écrivain romantique français est exacte. Louis Gallait n'eut ni la hauteur de pensées d'Antoine Wiertz, ni la fougue de Gustaf Wappers, ni l'esprit synthétique d'Henri Leys. Son art est plus superficiel, en ce sens que l'artiste manquait du souffle caractérisant le génie. Il est sans doute d'un homme de tact, peintre habile et metteur en scène adroit, ayant le culte de l'art, comme un Paul Delaroche, mais il n'est nullement d'un penseur émérite. Mais dans une étude consacrée au peintre, M. Victor Joly a dit non sans raison : « Ce que nous aimons chez Gallait comme chez Wiertz, ce qui les met tous deux, pour nous à la tête de l'école belge, c'est un saint respect pour l'art, un mépris profond pour la peinture industrielle, qui vit surtout de science manuelle, d'habileté de procédé, et qui, avant de commencer une œuvre, se demande si elle sera bien reçue par le marchand ou le bourgeois. » Car, on peut le proclamer à sa louange, jamais dans la conception de ses tableaux de chevalet, pas plus que dans la peinture de ses portraits et de ses pages historiques, ce Wallon, initié à l'art par les Flamands de la Renaissance du XVIIe siècle, les classiques belges et les romantiques français, ne se soucia de sacrifier au goût du jour. Selon lui, l'art est un sacerdoce. L'expression de la vérité, qu'il comprenait, d'ailleurs, comme ses contemporains, fardée d'exagérations sentimentales, l'inquiétait ; nous dirons même qu'il fit, à une époque où l'on n'y songeait guère, des études réalistes que démontre une anecdote lugubre.



JEANNE LA FOLLE (MUSÉE DE BRUXELLES).

En 1851, Gallait, qui travaillait consciencieusement à sa toile *Les Têtes coupées*, avait besoin d'une étude de guillotiné; il s'en ouvrit à son ami De Bavay, procureur général, et lui manifesta le désir d'être prévenu, dès qu'on allait faire subir la peine de mort à un condamné, car cette peine était encore appliquée alors en Belgique.

A quelque temps de là, De Bavay, rencontrant l'artiste, lui dit d'un ton dégagé : « A propos, vous savez, vous aurez bientôt votre tête ! » Comme le maître le racontait depuis à ses intimes, ces simples mots le jetèrent dans une perplexité terrible : « Pourvu qu'on n'aille pas guillotiner ce malheureux pour me faire plaisir ! » se répétait-il sans cesse. Nuit et jour, il avait devant les yeux la rouge vision de la guillotine.

Enfin, un homme, porteur d'un panier à couvercle vint sonner à sa porte, un matin; c'était l'aide du bourreau ! L'homme tira de son panier une tête exsangue qu'il tenait par les cheveux et qu'il tendit au peintre. Gallait, plus mort que vif, agité d'un tremblement nerveux, reçut la tête des deux mains. Mais il la laissa tomber, tant était forte son émotion, et la sinistre boule, qui servit d'étude pour le tableau célèbre, alla rouler sur le plancher de l'atelier !...

En résumé donc, la vie de Louis Gallait fut une existence d'un labeur incessant, interrompu seulement par les soins affectueux dont il entourait ses deux filles, Amélie-Joséphine-Simone et Marie-Catherine-Louise, nées de son mariage, contracté à Paris avant sa rentrée en Belgique, avec Hippolyte-Simone Pick; soins affectueux que partagèrent plus tard ses petits-enfants, car l'aînée des demoiselles Gallait épousa M. Auguste Bucheron et la cadette M. Charles Faider. C'était encore un homme généreux à l'égard de ses confrères; les plus humbles artistes ne faisaient point appel en vain à ses avis, quoi qu'il n'eut, à proprement parler, que deux élèves : Mme O' Connell et Jaroslaw Cermak. Mais indirectement il a fait école, et si l'on scrutait à fond l'œuvre de ceux qui travaillèrent au moment où son talent était à son apogée, il en est peu qu'on pourrait dire affranchis de l'influence qu'il a exercée. Tous ses tableaux ont longtemps fait sensation et porté coup. *Montaigne visitant le Tasse en prison*, *L'Abdication de Charles-Quint*, *Les Derniers moments du comte d'Egmont*, *Le Conseil des Troubles*, *La Tentation de saint Antoine*, *Art et Liberté*, *Jeanne la Folle*, sans compter *Les Têtes coupées* et ses portraits, parmi lesquels celui de Barthélemy Dumortier, ont hanté nos artistes, orienté leur esthétique et aidé à la formation du goût public : on se rappelle encore l'émotion qui se produisait, lorsqu'on annonçait qu'une œuvre du peintre tournaisien devait paraître à une de nos expositions.


LES DERNIERS MOMENTS DU COMTE D'EGMONT (MUSÉE DE BERLIN).

Le dévouement du maître aussi était inlassable. Il fut, durant de longues années, président de la Société royale des Aquarellistes belges, et il contribua à sa prospérité. De plus, soucieux du culte de l'art toujours, estimant qu'il lui fallait un temple, il travailla avec persévérance pour que le Gouvernement érigeât un Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Ses confrères d'ailleurs reconnurent le fait. Le dimanche 7 janvier 1872, une cinquantaine de peintres, de sculpteurs, de graveurs et de musiciens se réunirent au café de l'Observatoire et se rendirent de là chez l'auteur de l'*Abdication de Charles-Quint*, rue des Palais, afin de le remercier de ce que la construction du Palais des Beaux-Arts était enfin décidée, grâce à lui. Une foule d'autres artistes de Bruxelles, d'Anvers et de Gand, qui n'avaient pu être présents, avaient chargé leurs collègues de remettre leur carte. Alors, dans le magnifique atelier du grand peintre, M. Joseph Stallaert dit entre autres choses, au nom de tous :

« Vous êtes le promoteur d'une idée grandiose dont la réalisation était depuis longtemps indispensable. Cependant, sans votre énergique intervention, elle fût restée comme tant d'autres à l'état d'utopie ou de mirage. Dans la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts que vous présidiez, vous avez démontré que l'estime acquise à la Belgique, était due surtout à la glorieuse renommée de ses artistes. Mais par une anomalie, Bruxelles seule,

entre toutes les capitales, n'avait que de mesquins refuges, de misérables baraques à offrir aux œuvres d'art, chaque fois qu'il s'agissait d'une grande solennité artistique. Heureusement, nous aurons un Palais des Beaux-Arts. »

Cependant, la dernière visite que l'artiste fit à Tournai, le 9 septembre 1883, fut, en quelque sorte, l'apothéose de sa vie. A cette date, en effet, on inaugura la statue du grand patriote Barthélemy Dumortier, œuvre de Charles-Auguste Fraikin, et on célébra le cinquantenaire artistique du grand peintre, qui avait été son ami. A l'issue de la manifestation, après un banquet qui fut servi en son honneur à l'hôtel de ville, lorsqu'on l'eut acclamé : « Je reconnais bien là les Tournaisiens, dit Louis Gallait, ému jusqu'aux larmes. Ils ont assisté à mes débuts si pénibles, comme à ce que vous appelez l'apogée de ma renommée artistique. Soit; mais ce que vous glorifiez surtout, c'est une période de cinquante années de travail opiniâtre, d'études laborieuses et de probité artistique, car ma devise a été le titre que porte un de mes tableaux : « Art et » liberté! » Oh! sans doute, les Tournaisiens ont toujours été là pendant ma vie! Mais je veillis, et je sais que je paierai mon tribut à la nature, comme tous les autres. Eh bien! j'en ai la douce conviction, lorsque mon corps viendra reposer pour toujours à l'ombre des Choncq-Clotiers, les Tournaisiens seront encore là! »



UNE JEUNE FILLE ANGLAISE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Et, en réalité, le maître étant décédé à Schaerbeek, le 20 novembre 1887, après qu'un service funèbre eut été célébré en l'église Saint-Servais, paroisse du défunt, de magnifiques funérailles lui furent faites à Tournai même. Puis, la ville décida l'érection d'un monument à sa mémoire. Celui-ci, exécuté par le sculpteur Guillaume Charlier, fut inauguré le 20 septembre 1891. Il représente Louis Gallait tel qu'il vivait dans son atelier; des bas-reliefs rappellent ses triomphes ainsi que ses obsèques; et c'est un juste hommage rendu au grand peintre, autant qu'à l'homme généreux encore pleuré!



LA TENTATION DE SAINT ANTOINE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HENRI LEYS. — LA RESTAURATION DU CULTE A N.-D., APRÈS LE SIEGE D'ANVERS EN 1556.

(Musée de Bruxelles).



LA PUBLICATION, A ANVERS, DES ÉDITS INSTITUANT L'INQUISITION, DANS LES PAYS-BAS.

HENRI LEYS

Henri Leys a été une figure exceptionnelle, dans l'art flamand contemporain.

Au commencement du XIXe siècle, ou plutôt après 1830, quelques jeunes artistes s'évertuèrent à réinstaurer, en Belgique, les principes rubeniens. Ils étaient partis en guerre contre les tendores de l'esthétique cénaculaire, suivant Jacques-Louis David. Déjà, au salon de 1830, Gustaf Wappers, avec son *Dévouement de Pierre Van der Werff,* avait claironné la lutte; et cette lutte avait paru d'autant plus juste qu'elle concordait avec l'état général des esprits. Aussi, nombreux furent-ils ceux qui, à son exemple, s'acharnèrent sur le pauvre Navez, l'incarnation vivante, en quelque sorte, des principes voués aux gémonies!

Ils furent nombreux, disons-nous. En effet, en 1833, débutaient avec éclat Lambert Mathieu, Théodore Schaepkens, Mlle Fanny Corr, Henri Leys, Henri Dillens, Ferdinand Marinus et Louis Gallait; et tous prétendaient monter à l'assaut de la bastille académique, quel que fût le genre qu'ils pratiquaient. L'air sentait la poudre. On se grisait de mots, autant que d'actes. Les proclamations libertaires avaient un écho dans toutes les âmes. Le monde de la politique seul n'était pas contaminé, par la rage de renverser et le désir de rénover. Toutes les classes de la nation s'excitaient aux aspirations, sinon équitables et logiques, du moins en ayant les apparences. L'anarchie ne dominait pas en souveraine, mais la révolution avait emporté toute pondération : on voulait du nouveau n'en fût-il plus au monde! Et, naturellement ces états animiques, si divers dans leurs conséquences, si semblables quant au fond, se révélaient dans les salons périodiques.

De part et d'autre, la lutte fut âpre, la mêlée furieuse, entre les classiques et les romantiques. Que de beaux coups d'estoc et de taille on donna! Pour des hommes avides de mouvement, d'indépendance et de liberté, ces assauts énergiques devaient être merveilleux, car ils tenaient de la frénésie. Et, plus de soixante ans après, maintenant que vivent encore quelques champions de ces temps homériques, tous les jours de plus en plus rares, il est vrai, le souvenir n'en est pas effacé; ils intéressent toujours!

Pourrait-on, d'ailleurs, ne pas s'intéresser à ces combats d'avant-garde, pour peu que l'on soit artiste? Ce serait impossible. N'est-ce pas d'eux que germa, vingt ou trente ans plus tard, la liberté artistique dont nous jouissons, conquise sur ceux mêmes, les Wappers, les Gallait et leurs imitateurs, qui voulaient l'imposer? Soit; mais sans lesquels nous ne l'eussions pas obtenue aussi aisément.



PORTRAIT D'HENRI LEYS (MUSÉE D'ANVERS).

Or, parmi les valeureux débutants de 1833, Henri Leys ne tarda pas à se créer une place à part, très en vue. Le sentimentalisme théâtral des autres, des Wappers, des Mathieu, des Gallait; plus tard, des De Keyser, des Ferdinand De Braekeleer et des De Biefve, n'était pas en conformité avec son idiosyncrasie de vrai Flamand. Tandis qu'ils s'attardaient à la suite des romantiques français, lui, après des hésitations pénibles, longues et contradictoires, subjugué par une aperception personnelle du vrai, retourna plus directement au réalisme. La fausseté dans l'art, à son sens, était une dégoûtation. L'objectivité lui paraissait essentiellement immarcessible. Il croyait fermement en son omnipotence. Pour intensifier la vie que demandait-il? Simplement, une communion ardente avec la vie; et avec quelle ferveur ne se prépara-t-il pas à s'identifier avec elle! La contemplation des peintures ancestrales semblait son bien-être suprême. Manducation béatifique, elle comblait tous ses désirs. Les gothiques le nourrissaient de leur idéalité. Et l'antique ville où il avait vécu dans sa jeunesse — où il vécut toujours, — Anvers l'avait éduqué pour les comprendre, avant qu'il déterminât les flagrances psychiques du XVI[e] siècle, qui, plus que toutes les autres l'ont hanté.

Henri Leys naquit dans la métropole commerciale, le 18 février 1815.

Sa famille était d'origine anversoise, nullement riche, mais de bonne bourgeoisie : le père de l'illustre peintre exploitait une imprimerie d'images de piété — de ces naïves estampes que les gens d'église distribuent aux enfants sages; — sa mère, née d'une famille patricienne, ruinée par l'invasion française, vaquait aux soins du ménage et, très religieuse, cherchait à oublier,

par ses pratiques dévotieuses, les revers de fortune qui avaient navré les siens.

Ils élevaient leurs enfants honnêtement, et, au fond de leur cœur, formaient un souhait ardent que l'avenir ne réalisa pas; ils formaient le vœu de voir entrer le jeune Henri dans les ordres, de le conduire au séminaire, d'assister à ses prémices. Mais, ses vues personnelles n'étaient pas en concordance avec celles-là! A l'âge de douze ans, il rêvait déjà d'être un peintre célèbre; et un accident sans gravité d'ailleurs, puis un événement heureux l'aidèrent puissamment à réaliser son rêve.



LE SERMENT DE JOYEUSE ENTRÉE DE L'ARCHIDUC CHARLES D'AUTRICHE, FRESQUE (HÔTEL DE VILLE D'ANVERS).

On parlait souventes fois de le mener au collège, pour qu'il étudiât le latin. Ne fallait-il pas ces études préliminaires, afin d'obtenir son admission à la prêtrise? Sans doute; mais, il arriva qu'une chute le blessa, au genou. On s'empressa de le soigner, de le cajoler, de l'engager à étudier, pendant sa reclusion. Cependant, la plaie ne guérissait pas; au contraire; elle s'envenimait. Lors, le médecin traitant s'inquiéta. Et une surveillance constante fit découvrir la cause de ce retard dans la cicatrisation d'une blessure minime. Quand on l'abandonnait, durant quelques instants, le gamin, au lieu d'absterger la plaie, l'augmentait pour qu'on ne l'envoyât pas de si tôt poursuivre des études qui lui étaient antipathiques. Il prétendait peindre; et le mariage de sa sœur aînée avec Ferdinand De Braekeleer, un artiste connu, favorisa singulièrement sa vocation : on lui accorda d'étudier sous sa gouverne. Car, il est à remarquer que le maître ne fréquenta pas, ou du moins fort peu, les cours de l'académie, dirigés en ce temps par Mathieu Van Brée.

Ses premières œuvres portent les traces de la discipline du vieux Ferdinand De Braekeleer, discipline dont il s'affranchit bientôt. Les principes de son beau-frère, en effet, ne s'adaptaient pas à son tempérament. Il haïssait la convention, la méthode, le procédé, toujours strictement uniforme. La vie générale surprise, entrevue, étudiée dans ses milieux propres, déterminée par les circonstances, le séduisait davantage. Et n'était-elle pas rude, hâtive, harcelante, là, tout autour de lui, dans cette précieuse ville d'Anvers, qui avait gardé l'aspect et jusques aux coutumes du moyen âge? Il n'en douta pas longtemps. Dès qu'elle lui fut révélée par ses suscitations personnelles, il parcourut la cité avec des yeux désillés, ouverts pour la première fois à la lumière véritable, comme si une baguette magique en eût dissipé l'occlusion.

Et ce furent de longs pèlerinages qu'il entreprit, en quête de sensations d'artiste, à travers ce centre moyenâgeux, à travers ses places éparpillées, au gré des caprices séculaires, à travers ses ruelles étroites, éclairées à peine en plein midi; ces places et ces ruelles, bordées de maisons antiques, à pignons pointus et dentelés, à portiques écussonnés, à meneaux rongés, à petits carreaux verdâtres, enchâssés dans du plomb! Ce furent de longues stations qu'il fit vers l'Escaut, où les souvenirs du passé s'entassaient plus pressants encore, où des constructions nombreuses étaient en bois, patiné par le temps, vermoulu par l'humidité, où des coins entiers évoquaient les souvenirs du passé, du vieil Anvers, du XVI[e] siècle! Et en son âme, se gravaient les fortes émotions d'art, dont il allait sigiller ses œuvres. Un rien le subjuguait,



LE BOURGMESTRE LANCELOT VAN URSEL CONFIANT, EN 1542, A L'ÉCHEVIN CORNEILLE VAN SPRANGER, LA DÉFENSE DE LA VILLE, CONTRE MARTIN VAN ROSSEN, FRESQUE (HÔTEL DE VILLE D'ANVERS).

l'incitait à composer quelque splendide imagination austère, vraie, caractéristique surtout, révélant, quoi donc? L'une ou l'autre page, écrite par les historiographes, sous les règnes de Charles-Quint ou de Philippe II.

Cependant, son esthétique individuelle, qui devait plus tard dominer une notable partie des peintres belges secondaires, les mener à l'assaut d'un idéal régénéré des ancêtres, les pousser au plagiat brutal que lui, Henri Leys, ne pratiqua jamais; son esthétique individuelle fut échafaudée définitivement, après une première pérégrination à travers l'Allemagne, en 1852.

Aix-la-Chapelle, Cologne, Nuremberg et Prague, tour à tour, le retiennent profondément méditatif. Leur physionomie plastique lui plaît, et Albert Dürer l'initie au beau inéluctable. Et ainsi le maître de Nuremberg qui, au XVI[e] siècle, eut prépondérante influence sur certains artistes d'alors, joug perennel que leurs œuvres dénotent, influença encore grandement, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, Henri Leys. Car, c'est à lui qu'il fut redevable de sa dernière manière, supérieure à ses deux manières précédentes. Peut-être que sans la superbe peinture murale : le *Triomphe de Maximilien I[er]*, ornant la



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HENRI LEYS. — LES TRENTAINES DE BERTHALL DE HAZE.

(Musée de Bruxelles).

grande salle de l'hôtel de ville de Nuremberg, et qui eût suffi à immortaliser Albert Dürer, jamais l'illustre Flamand n'aurait songé à l'exécution des grandioses fresques de l'hôtel de ville d'Anvers, après avoir peint celles qui surprenaient de son vivant, dans son hôtel fastueux, situé dans la rue Van Orley, dénommée actuellement rue Henri Leys.

Alors, définitivement le xve et le xvie siècle le hantèrent. Dans sa jeunesse,



LA CHARITÉ AU MOYEN AGE.

il avait dévoré les drames et les écrits romantiques, les contes les plus fantastiquement échevelés, surtout les livres de Walter Scott; dans son âge mûr il dévora les vieilles chroniques et toutes les publications se rattachant aux gens d'autrefois. Il s'identifia avec les époques disparues; son esprit s'esseula hors du siècle. Car, si, par sa geste artiale, Henri Leys est bien des artistes modernes, l'étude du temps écoulé sous la domination espagnole, lui a fourni les thèmes palingénésiques de son intellectualité.

Et ses adaptations des mœurs et des usages d'antan, à sa conception artistique personnelle, semblaient révolutionnaires à ses contemporains. De même que Cranach, Dürer et Holbein s'étaient préoccupés, de stigmatiser les différenciations psychologiques, par le rendu net, sans fard aucun, des types qui posèrent devant eux, lui aussi, s'est préoccupé de silhouetter les caractères sans réticence, sincèrement. Or, cette magnification de l'être,

opposée aux fadeurs douçâtres, aux conventions élégantes, paraissait triviale brutale, voire inconvenante : on comprenait si peu le vrai objectif au temps où Henri Leys florissait! Mais n'importe; il continua à poursuivre son idéal, sans forfanterie, quoiqu'il fût livré, ainsi que tout véritable artiste, souvent au doute.

Oh! nous le savons, une de ses premières toiles, le *Massacre des magistrats de Louvain,* déjà en 1836, portait ses œuvres ultérieures en gésine. Car, elle est superbe la virtuosité de cette peinture, avec ses rappels de carnages, ses emmêlements de corps, sa foule en délire, son opposition violente, entre des scènes d'exaspération et d'autres de calme relatif.



LES GUEUX (PREMIÈRE MANIÈRE).

A distance, c'est une vision de quelque vitrail gothique, éclairé au soleil couchant, brasillant au midi, un kaléidoscope de lentilles imbriquées, aux luisures algides; c'est un bouquet de couleurs chatoyantes, une harmonie cependant, parturée par la force des oppositions mêmes. Quand on s'approche, c'est une multitude de figures d'aspects variés, d'expressions étranges; c'est un amalgame d'habitations moyenâgeuses, dont toutes fenêtres sont bourrées de spectateurs animés. Et, ils contemplent une place où s'agite une foule sans nom, baignée dans un jour indéterminable, éclairée par des gerbes de feu, des étincellements magiques, plaquant d'orfrois les gens et les choses. Cependant, le massacre a lieu devant une balustrade, le 16 novembre 1379. Le peuple de Louvain assassine les nobles odieux; les « chaperons blancs » font justice; ils vengent la mort de leur député, Gautier de Leyde, tué par Jean de Caster et Guillaume de Wilde. Et, certes, l'impression que laisse ce tableau est inoubliable. Car, à cette terrible tragédie, sont mêlées des scènes burlesques, comme celles que Shakespeare a jetées dans ses drames; et elles authentiquent, picturalement, les chroniques manuscrites d'Edmond De Dinter, d'Harœus, de Divœus, de Juste Lipse et l' « Excellente Chronycke van Brabandt », imprimée à Anvers, en 1530.

Néanmoins, quelle différence entre cette toile — la plus intéressante de la première manière du peintre, — et la *Restauration du culte à Notre-Dame, après le siège d'Anvers, en 1556,* datant de 1845, et conservée, au musée de Bruxelles, — la plus belle de sa seconde manière.

Un revirement s'est produit, grâce à la méditation, à l'étude, dans la conception et le procédé de l'artiste. Son esthétique a complètement évolué. Et ceci ne prouve-t-il pas les doutes d'Henri Leys? Le gouvernement avait demandé au peintre un sujet historique. Il avait songé d'abord à commémorer quelque épisode de la Furie espagnole. Mais bientôt, il abandonna ce projet, et peignit le vaisseau immense de la cathédrale anversoise, avec une foule de fidèles au prêche, une foule anxieuse, convertie ou prête à se convertir, saisie sur le vif, délinéée avec une précision quasiment photographique, mais

avec, en plus, une conception large, profonde et magistrale des caractères humains.

Et toutes ces qualités de psychologue, étayées par une méthode picturale plus consciente, dépouillée de toute réminiscence académique, admirez-les donc, dans ce chef-d'œuvre, *Les trentaines de Berthall de Haze!*

Cette merveille fut conçue et produite, après le premier voyage de Leys en Allemagne, où il retourna deux fois encore, négligeant toujours de visiter, et l'Italie, et l'Espagne, par principe, de parti pris, sachant en son for intérieur que sa voie était tracée désormais, qu'il n'aurait pu que se fourvoyer, en s'inspirant d'autres idées que celles qui lui étaient chères. Elle figura à l'Exposition universelle de Paris, en 1855; l'effet qu'elle produisit fut foudroyant. On sentait qu'un maître était né, enfin! qu'il régénérerait la vieille peinture d'histoire caduque, en la basant sur l'archaïsme même de l'histoire. A l'envi, on chanta ses louanges. Meissonier se précipita à sa rencontre, lors de son arrivée dans la capitale française, et l'embrassa publiquement! Et, à son retour triomphal à Anvers, sa ville natale le couronna, comme jadis Pétrarque avait été couronné au Capitole; des réjouissances publiques furent décrétées; à l'hôtel de ville, le bourgmestre Loos lui donna la couronne lauréale; le roi Léopold Ier le nomma baron; mais tout cela est oublié; son œuvre seule clame sa génialité.



L'ATELIER DE FRANS FLORIS (MUSÉE DE BRUXELLES).

Quoi de plus suggestif que cette émotion toute intérieure, tracée par Henri Leys, dans *Les trentaines de Berthall de Haze;* c'est une narration éloquente de l'éternelle humanité, de ses souffrances, de ses angoisses, de ses espérances aussi, en face de la mort!

Un chef du serment de l'ancienne arbalète, un bourgeois notable, l'étainier Berthall de Haze est décédé, en 1512. Il a légué, par testament, à l'église Notre-Dame, son attirail de guerre, son meilleur corselet, son morion, son gorgerin, son arbalète, son carquois avec les flèches et son coutelas, pour que le tout y fût appendu, dans la chapelle du serment, après les trentaines. Sa femme, ses enfants, ses proches dolemment prient Dieu, qu'il accorde le repos éternel à l'âme du défunt. Leurs attitudes rigides impressionnent vivement. La noblesse de leur douleur émeut. Elle contraste singulièrement avec les allures des prêtres, des chantres, des clercs, nasillant leurs psaumes, en modulations liturgiques. Et je ne sais quoi d'oppressant se dégage de cette évocation d'une piété disparue, effrayemment ascétique; une grande terreur irrationnelle devant le mystère de la mort!



RASME LISANT AU JEUNE CHARLES-QUINT SON DISCOURS SUR L'ÉDUCATION DU PRINCE, FRAGMENT.

Si Henri Leys n'avait exécuté que cette seule peinture, encore l'histoire le citerait-elle, parmi nos plus brillants artistes. Mais, il a enfanté aussi les fresques de l'hôtel de ville d'Anvers, ces fresques récapitulatives d'une époque de souffrances morales et physiques hélas! endurées par les Flamands, sous la cruelle domination des Charles-Quint et des Philippe II; de souffrances évoquées, non pas tant par les sujets mêmes, que par l'ensemble et la couleur de ces compositions, terribles, comme les époques qu'elles retracent, austères, comme les caractères qu'elles narrent.

Pour les décrire, il faudrait des pages et des pages. Chaque coup de brosse scelle, en effet, une intention. Rien n'y est fortuit; tout obsède. L'artiste à leur vue découvre des mondes ignorés. Son intelligence terrifiée s'abîme en épouvantements. Peut-être devinait-il quelque barbarie; mais, jamais dépeinte ainsi, on ne la lui avait révélée!

Et ces peintures murales, exécutées de 1863 à 1869, furent les dernières œuvres du pauvre, cher, grand artiste : le baron Henri Leys mourut, après les avoir terminées; et ce jour, le 26 août 1869, la Belgique a perdu une de ses gloires artistiques les plus pures...

Près de trente ans se sont écoulés à dater d'alors; et, hier encore, elle était religieusement conservée la demeure du maître. Mais depuis? Oh! depuis la force des choses a dispersé ses plus précieuses reliques. Une à une, des mains impures les ont souillées. La fatalité a voulu que des indifférents possédassent des toiles et des esquisses inappréciables; que des impies emportassent des meubles, des chevalets, des bibelots inestimables; que des artisans tentassent de transporter sur toile les colossales fresques de la salle, décorée par le peintre, dans son hôtel; que des ouvriers iconoclastes effaçassent jusques aux adresses des modèles, inscrites, dans l'atelier profané, au mur, à la craie blanche; que le baron Julien Leys restât seul pour pleurer, sur des ruines, la mort de tous les êtres aimés et de toutes les choses vénérées, autrefois...

Car, à la fin du XIXe siècle — le siècle du progrès! — « la vente Leys » fut tolérée à Anvers; et cette vente a prouvé que des navrances seront réservées sans cesse, à ceux qui ont le respect des défunts et le culte du passé...



LUTHER ENFANT CHANTANT DES CANTIQUES, DANS LES RUES D'EISENACH.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

NICAISE DE KEYSER. — L'ÉCOLE DE PEINTURE D'ANVERS.

(Fragment des peintures murales du vestibule du musée d'Anvers).



LA BATAILLE DE WOERINGEN, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE D'HENRI BROWN.

NICAISE DE KEYSER

C'est le 16 janvier 1887 que Nicaise De Keyser décéda à Anvers, entouré de ses enfants, dans la retraite opulente et spacieuse qu'il avait acquise par son travail et aménagée de ses propres mains, après avoir connu tous les bonheurs. Car le maître fut un des favoris de la Fortune : gloire, honneurs, richesses, tout lui fut accordé ; et si son œuvre n'est pas transcendant, du moins goûta-t-il toutes les jouissances que l'on puisse rêver. Né à une époque favorable, le 26 août 1813, il débuta, après 1830, en des temps heureux. Un simple fait le prouve : à l'âge de dix-huit ans, le futur directeur de l'académie d'Anvers avait gagné suffisamment pour acheter une ferme! Avait-il donc du génie? Non pas; Nicaise De Keyser était doué d'un incontestable talent, et cela suffisait pour le faire valoir. Mais un racontage le rendait intéressant au surplus : on prétendait qu'une dame l'avait rencontré à la campagne, pendant qu'il faisait paître des vaches et qu'il dessinait pour se distraire sur le sable. Et ce dire, habilement colporté, augmentait ses succès, d'autant qu'on ajoutait que cette dame était devenue sa protectrice et l'avait élevé dans le culte de l'art... Cependant, cette histoire n'est qu'une légende : le père de Nicaise De Keyser était un fermier de Santvliet assez fortuné. Lui-même seconda les dispositions artistiques de son fils. Toute latitude était donnée à celui-ci pour peindre. A peine lui demandait-on de garder les vaches, durant quelques heures par jour. Il ne manquait pas d'intelligence du reste, car il inventa, étant tout enfant encore, un cadran solaire, afin de se rendre compte de la marche des heures, lorsqu'il se trouvait seul à la campagne, copia alors aussi de vieux tableaux et peignit, peu après, les stations du chemin de la croix, conservées dans l'église de son village natal. Et peut-être eût-il

continué longtemps ses inventions et ses essais picturaux, si l'arrivée à Santvliet de Joseph Jacops, un peintre de batailles, de chasses, d'histoire et de marine, né et vivant à Anvers au commencement du siècle, élève de Carpentero et de Guillaume-Jacques Herreyns, ne l'avait aidé dans sa vocation : ce peintre obscur vit les travaux du petit paysan, s'intéressa à lui et, finalement, obtint de ses parents qu'il étudiât à l'académie, sous la direction de Mathieu-Ignace Van Brée.

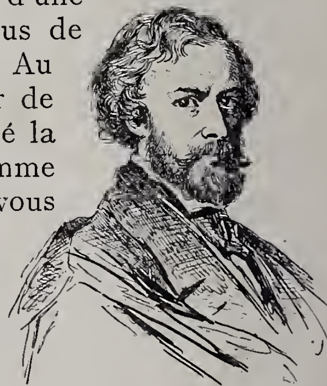
En 1827, donc, Nicaise De Keyser fut accueilli et hébergé par Mme Carpentero, veuve d'un paysagiste de talent, imitateur d'Ommeganck, chez laquelle logeait aussi son protecteur Joseph Jacops ; et le salon de cette respectable dame étant un cénacle où se réunissaient beaucoup d'artistes, il fut introduit d'emblée dans un milieu essentiellement propice au développement de ses dispositions artistiques. Dès lors ses progrès furent constants ; il apprit aisément à peindre, et sa précocité fit affluer les commandes, si bien qu'à l'âge de dix-huit ans, comme nous le disions tantôt, il pouvait installer dans une fermette, achetée de ses propres deniers, une personne qui avait eu recours à sa charité!



LA LECTURE DE LA BIBLE.

Cependant, il convenait que le jeune prodige visitât l'étranger, où sa réputation l'avait précédé. Il s'en alla donc en Angleterre et en Ecosse. Et le croirait-on? Afin de fêter le placement d'un *Calvaire* qu'il avait peint pour orner l'église catholique de Manchester, on organisa une réception enthousiaste en l'honneur de l'artiste et on lui donna cent livres sterling, en plus de la somme stipulée! Or, au retour du triomphateur, à peine âgé de vingt-trois ans, les élèves accoururent nombreux à son école notamment Joseph Lies, Charles Verlat, Godefroid Guffens, Jean Swerts, Édouard Hamman et Jean-Baptiste Wittkamp, qui fréquentèrent son atelier, situé dans la « Vieille boucherie ».

C'était l'endroit qu'il fallait à cette pléiade de romantiques! Lisez cette description cueillie dans une revue de 1837, *La Belgique littéraire et industrielle :* « Un vieux bâtiment flanqué de tours s'offre à nous ; à l'angle d'une tour une petite porte ; frappons ! A quarante pieds au-dessus de notre tête on ouvre une lucarne pour venir nous reconnaître. Au bout de quelques instants, on nous ouvre. Un petit escalier de pierre s'offre à nous, nous montons au milieu de l'obscurité la plus profonde, les bouts de nos cigares s'aperçoivent seuls comme des vers luisants. Où dois-je vous conduire? Peut-être croyez-vous que je vais vous raconter quelque histoire de vieux château, de tour isolée, de trappes, etc. Non, nous sommes encore au milieu d'Anvers, dans l'ancienne maison de la corporation des bouchers, et nous entrons dans une grande salle aux murs de laquelle sont suspendus de vieux portraits, des armures, des casques, des arquebuses, des épées, des misé-



PORTRAIT DE NICAISE DE KEYSER.

ricordes de toutes formes; mais tout cet arsenal n'est plus destiné qu'à servir d'atelier à un de nos jeunes peintres les plus célèbres, car cette salle est aujourd'hui l'atelier de De Keyser. Cet artiste n'enverra rien à Paris. Il n'a pas de grands ouvrages achevés et le peintre de la *Bataille des éperons d'or* veut soutenir dignement sa réputation et celle des artistes de son pays. Avec de tels sentiments au cœur, on va loin! Quoique je ne vous parle pas d'une superbe esquisse d'un grand tableau commandé, hélas! par un étranger, vous ne regretterez pas d'être venu avec moi visiter ce peintre de vingt-trois ans, à qui l'admiration de tous a déjà donné une autre couronne que celle que lui font les boucles de ses cheveux blonds sur son front pâli par l'étude... »

Mais ce lyrisme nous fait anticiper!

Antérieurement donc, Nicaise De Keyser, livré aux suggestions du classicisme de ses prédécesseurs et aux suscitations du réalisme, mêlé d'idéalisme cher à Gustaf Wappers; Nicaise De Keyser, disons-nous, avait peint, en 1830, *La Charité romaine* et, sur la même toile, une esquisse, qui fut achetée par Casimir Périer, *Le Duc d'Albe devant Malines;* puis, deux ans après, *Le Roi Léopold Ier visitant l'hôpital des blessés français à Anvers;* plus tard, en 1834, *Le Calvaire;* en 1836, *La Bataille des éperons d'or,* suivant l'exemple de Gustaf Wappers qui avait fait vibrer la corde patriotique en exposant, au salon d'Anvers de 1834, *un Épisode de la Révolution belge de 1830*. De l'année 1837, datent *Les Saintes-Femmes au tombeau,* de 1839, *La Bataille de Woeringen,* de 1844, *La Bataille de Nieuport,* et cette peinture clôt le cycle qu'on pourrait appeler héroïque dans son œuvre. Il est vrai qu'en 1849 il raconte encore *La Bataille de Seneffe,* mais toutes ses autres toiles, conçues après cette année, sont plutôt des sujets de genre historique et une collection énorme de portraits d'empereurs et d'impératrices, de rois et de reines, de princes et de princesses, de nobles et de bourgeois, qui se distinguent par un procédé aimable, nullement révolutionnaire, né évidemment du tempérament de l'artiste, mais aussi du désir de satisfaire le goût de ses modèles. Et ces qualités ou ces défauts, suivant l'angle sous lequel on observe les choses, se rencontrent dans la composition principale de Nicaise De Keyser, la décoration du vestibule, au musée d'Anvers, où il a concentré toute son esthétique, car cette frise colossale l'a occupé une grande partie de son existence. Elle cache, dit-on, des trésors d'érudition, des à-propos, des analogies, des finesses indiscutables. Toutefois, cette peinture, qui tient, assure-t-on encore, et de la philosophie de l'homme, et de la philosophie de l'art, ne porte pas l'empreinte



PIETÀ.

du génie : l'auteur n'en a jamais eu ni la vision, ni la fougue, ni la couleur; mais, ses partisans enthousiastes, au contraire, estimaient de son vivant qu'il fut doué à l'égal des plus grands maîtres !

Néanmoins, en 1844, Nicaise De Keyser avait peint *La Bataille de Nieuport* pour Guillaume II de Hollande. Un jour, le monarque voulut admirer la toile achevée. Alors, durant sa visite, sous un prétexte quelconque, le roi éloigna le peintre de son atelier. Quand il revint, celui-ci trouva la croix de l'ordre du Lion Neerlandais accrochée au cadre. Et, le voyant stupéfait, le souverain lui dit : « J'aime à décorer sur le champ de bataille même... »



LA JEUNE FILLE A LA FONTAINE.

La critique n'était pas moins louangeuse. Des pages entières le prouvent. Nous copions : « Le nom de De Keyser est un nom glorieusement connu depuis quelques années dans l'histoire de l'art flamand moderne. En 1834, nous vîmes à l'Exposition d'Anvers une toile colossale, destinée à l'église catholique de Manchester et représentant le Christ en croix sur le Calvaire : cette toile, disait-on, était due à un jeune peintre de Santvliet qui, après avoir été pâtre pendant longtemps, était devenu artiste. De Keyser fut vivement prôné, mais vivement déchiré aussi. On le proclama, d'une part un grand artiste et on lui dénia, de l'autre, jusqu'au moindre talent. Il s'obstina contre la critique, sans se laisser aveugler par l'éloge. L'année suivante, il se présenta à l'Exposition de Gand avec un *Saint-Dominique* qui souleva de nouveau les haines autant que l'enthousiasme. Au Salon de Bruxelles de 1836, il envoya sa grande *Bataille des éperons d'or*. Cette toile si poétique décida tout à coup en faveur de l'artiste l'immense majorité du public. L'éloge, cette fois, ne fut plus troublé çà et là que par quelques voix perdues et impuissantes. Aujourd'hui, le voici qui nous donne sa *Bataille de Woeringen*.... L'œuvre de 1836 était pleine de mouvement, de vie, d'énergie. C'était la représentation de cette lutte acharnée entre nos communes flamandes et la chevalerie française, où le pays de Philippe le Bel fut si rudement saigné à ses veines les plus chères et où les haches de nos bourgeois ébréchèrent, jusqu'à les rendre impuissantes, les épées des plus nobles barons de France. Le succès de cette toile fut général. Il n'y eut qu'une voix pour le proclamer. Peinte avec une franchise incroyable et un luxe de couleurs peu commun, dessinée avec feu, conçue avec poésie, groupée avec art, pleine d'harmonie et de sentiment, riche de recherches et de science, elle assura à De Keyser la place que certains esprits malveillants essayaient vainement encore de lui disputer. Là, c'était la bataille furieuse et qui gronde comme une tempête, une mêlée furibonde, des guerriers qu'on assomme à coups de massue et à



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

NICAISE DE KEYSER. — BRAVO TORO !

(Musée d'Anvers).

coups de hache, des hommes qui luttent, des chevaux qui se cabrent et qui tombent, des blessés qui expirent, des morts qui jonchent le sol; une chose orageuse et palpitante. Ici, ce n'est plus la fureur de la mêlée, c'est le moment qui suit le combat. La victoire est acquise, le triomphe est assuré. Le désordre de la lutte règne encore de toutes parts et la bataille se continue au fond des cœurs. Les vaincus sont vaincus, mais on voit qu'ils ne sont pas domptés. Et le duc Jean domine tout ce champ de carnage, comme le héros de cette journée terrible... »

Cependant, *La Bataille de Woeringen*, exposée à La Haye, y obtint un succès moins décisif que dans la capitale belge, non pas parce que le peintre n'a pas su réaliser une conception au-dessus de ses forces, mais pour un motif plus spécieux, qu'un écrivain de l'époque a raconté ingénument: « *La Bataille de Woeringen*, a-t-il écrit, est admirée à La Haye, mais un peu plus froidement qu'à Bruxelles ; elle n'a pas pour les Hollandais l'intérêt de la nationalité. L'artiste eût pu lui donner un peu de cet intérêt si, lorsqu'il fit son tableau, les circonstances avaient été ce qu'elles sont aujourd'hui, où les haines se sont effacées entre les deux royaumes des Pays-Bas. En effet, le comte de Hollande Florent V, l'un des chefs les plus populaires de la Neerlande, combattait à Woeringen et défendait la cause de son ami, Jean de Brabant; et il n'est pas sur cette toile... »



MARINO FALIERO.

Quoi qu'il en soit, de 1836 à 1855, Nicaise De Keyser a travaillé avec une ardeur hautement louable. Favorisé de l'amitié des princes et des plus grands personnages, il fut appelé dans toutes les cours du Nord, où il a peint un chiffre considérable de portraits, parmi lesquels ses portraits de femme furent surtout goûtés, et nombre de tableaux d'histoire. C'est ainsi que, tour à tour, il visita la Hollande et l'Allemagne; puis, dans un but exclusif d'étude, l'Italie, pour revenir à Anvers, en 1846, à l'époque des fêtes qui eurent lieu, lors de l'inauguration de la statue de Pierre-Paul Rubens, sur la place Verte. Mais, sur ces entrefaites, l'amour avait conquis l'artiste en vogue. Il épousa vers ce temps son élève, Mlle Isabelle Telghuis, une Verviétoise, dont on connaît deux tableaux : *La Jeune mère* et *Jeanne Grey*. Longtemps, elle fut la compagne dévouée du peintre, et son décès, en 1879, apprit probablement au maître ce qu'est l'absolue douleur.

Car Nicaise De Keyser, grâce à son travail couronné de succès, dès avant son mariage, était devenu riche; il avait acheté une propriété rue de la Vieille-

Bourse et acquis un hôtel rue Oudaan; et les circonstances firent qu'en 1855, il fut nommé directeur de l'académie d'Anvers, après le départ pour Paris de Gustaf Wappers.

Désormais, ces fonctions officielles absorbèrent presque complètement toute l'activité de l'artiste. Pendant une période de vingt-quatre ans, on ne vit guère de ses œuvres aux expositions. Le professeur se sacrifiait à ses élèves. Et quel était donc l'idéal qu'il enseignait? Sans cesse, il s'évertuait d'inculquer à ses disciples sa compréhension personnelle du sentiment et du style; le coloris ne venait qu'après, non pas qu'il le considérât comme un accessoire, mais parce qu'il jugeait que les premières assises d'une œuvre d'art doivent être tout d'abord la pensée, puis la composition; et il est incontestable que son enseignement a eu depuis une influence considérable sur l'orientation esthétique de l'école d'Anvers. En effet, la plupart de ceux qui peignent encore l'histoire, dans la métropole commerciale, ne se sont pas affranchis de certaine tendance conventionnelle, générée par les abstractions du maître. Peu de chose leur est resté en mémoire de l'enseignement de Gustaf Wappers, préoccupé surtout de fougue; la composition académique de Nicaise De Keyser les hante plutôt; et c'est à peine si les emportements de Charles Verlat, qui devint après lui directeur de l'académie anversoise, ont su ramener, parmi les peintres d'histoire, un culte plus rationnel de ce qui a fait toujours la gloire de l'école flamande : l'étude de la couleur opulente.



LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Cependant, l'auteur célèbre de *La Bataille des éperons d'or* connut, à l'âge mûr, d'amères tristesses, lui qui avait été adulé naguère à l'égal d'un dieu !

Lorsque Nicaise De Keyser débuta sous de très heureux auspices, il y avait deux foyers d'art en Belgique, l'un à Bruxelles, entretenu par François-Joseph Navez, l'autre à Anvers, dirigé par Mathieu-Ignace Van Brée. Navez était entraîné à la remorque de l'école classique; Van Brée également, mais celui-ci comprenait Rubens, tout en ne pouvant pas prêcher d'exemple. Or, si ce maître forma le talent de plusieurs adeptes de l'idéal antique, il eut aussi l'honneur de développer les aspirations esthétiques de Wiertz, de Wappers, de Gallait et de De Keyser. Mais, quand survinrent les premières manifestations d'art antiromantiques et les attaques violentes contre les idoles de la veille, ce dernier fut, certes, victime des principes nouveaux, proclamés à Paris par Gustave Courbet et adoptés en Belgique : on lui fit une guerre à outrance. Ce qu'il croyait être de la composition fut traité de fantaisie. On affirma que ce qu'il estimait incarner la noblesse était de la mièvrerie. On assura que sa couleur, à son sens élégante, exprimait la fadeur. Et ainsi, presque

du jour au lendemain, s'il n'avait eu soin de se confiner dans l'enseignement, sa réputation eût-elle sombré. Mais fort du passé, se méprenant peut-être sur la valeur réelle de son œuvre, il travailla sans discontinuer. Et il y a quelque chose de grandiose dans ce mépris du silence qu'il affectait en n'exposant plus et dans cette lutte constante pour défendre sa religion de peintre, malgré les tortures morales et les souffrances de la maladie; car, depuis des années, l'asthme le tourmentait, mais à force d'énergie, il dominait le mal! Alors, l'artiste caressa le rêve de voir l'Espagne, et c'est au climat de ce pays qu'il alla demander un adoucissement à ses peines, quelque temps avant son décès. Et le climat lui fut favorable, même la vie, là-bas, lui suggéra des motifs à reproduire. Pourtant, il projetait un nouveau voyage, quand certains avertissements l'éclairèrent sur la réalité de la situation. Il resta donc et il mourut le pinceau à la main, car il achevait une *Mort de Pétrarque,* lorsqu'il comprit que c'était fini...


PORTRAIT DE S. A. R. LA GRANDE DUCHESSE HÉRÉDITAIRE DE SAXE-WEIMAR, NÉE PRINCESSE DES PAYS-BAS.

La ville d'Anvers fit de superbes funérailles au peintre. Toutes les notabilités des arts, du commerce, de la politique et de la magistrature, en même temps que la moitié de la garnison, l'escortèrent jusqu'à sa dernière demeure. Ce fut un spectacle émouvant que de voir ce deuil public, car tous s'associèrent à la douleur de la famille : l'administration communale avait fait allumer et recouvrir d'un crêpe noir les candélabres et les réverbères, et, sur tout le parcours du cortège funèbre, la foule recueillie salua la dépouille mortelle d'une gloire locale. Cependant, seules les autorités de la capitale du royaume n'étaient pas représentées à cette cérémonie; il existait alors une rivalité mesquine entre l'école de peinture d'Anvers et celle de Bruxelles...

Toutefois, il est incontestable que Nicaise De Keyser a eu des mérites, en tant que peintre et en tant que professeur, et il importe que l'histoire les enregistre. Est-ce à dire que nous croyons à sa génialité? Non pas; mais nous estimons qu'il faut mentionner son nom, à la suite de ceux de Wiertz, de Wappers et de Gallait, dans la pléiade des peintres romantiques.

Nées d'une admiration louable pour tel grand artiste du XVIIe siècle, les œuvres du peintre de *La Bataille de Woeringen*, en effet, rappellent vaguement les toiles d'Antoine Van Dyck; — ainsi les tableaux de Wiertz, de Wappers et de Gallait évoquent-ils relativement le souvenir des pages vibrantes de Rubens et de ses contemporains. — Mais, là où Van Dyck se serait révélé, dans ses tableaux historiques, compositeur audacieux, De


ALLAN MAC-AULAY ET ANNETTE LYLE.

Keyser se montre simplement metteur en scène habile, et là où le favori de Charles Ier d'Angleterre eût décrit, dans ses portraits, toute une psychologie, le directeur de l'académie d'Anvers n'a raconté que l'élégance de ses modèles cossus. Celui-ci ne fut pas, en résumé, de la race des concepteurs de synthèses, mais un artiste de talent remarquable, influencé par l'époque où il débuta et le milieu aristocratique et bourgeois où il vécut. Car le classicisme lui donna un dessin conventionnel, et la société qu'il aimait, un maniérisme singulier. Chez lui, les formes énergiques, chères aux maîtres flamands de la Renaissance, sont traduites par des rondeurs aimables. Les robustesses de leur couleur aussi sont anémiées, dans ses conceptions. Nulle force surhumaine ne les distingue, d'ailleurs. Nul caractère spécial ne les impose, du reste. Imaginés pour plaire, ses portraits aussi bien que ses tableaux d'histoire, encore qu'ils affectent des allures d'épopées, ne subjuguent aucunement. Nous dirons même que si l'on ne savait que Nicaise De Keyser appartint par sa naissance à la race flamande, on croirait volontiers que ce fut un Français, disciple de Paul Delaroche.

Et justement cette tournure d'esprit de l'artiste fit de lui un professeur capable de s'imposer, car si le maître ne fut pas un initiateur, un chef d'école comme Wappers, son enseignement a produit néanmoins des artistes secondaires, nous le répétons. Son succès après tout provenait de son idéal restreint même, et ses disciples l'imitèrent, sûrs d'aboutir aussi au succès. Mais, comme il arrive toujours, chez la plupart, sa pensée vague s'atrophia encore, sa composition conventionnelle devint routinière, sa couleur plus fade et son dessin plus mièvre. Et, s'il est évident que Nicaise De Keyser se dévoua à sa tâche de professeur, durant son long directoriat à l'académie, il n'est pas moins certain que la transcendance du talent lui fit défaut pour surélever le niveau artistique, dans la métropole commerciale belge.



LA BATAILLE DES ÉPERONS D'OR.
FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE HENRI VAN DER HAERT.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

ÉDOUARD HAMMAN. — LA MESSE D'ADRIEN WILLAERT.

(Musée de Bruxelles).



EDOUARD DE BIEFVE. — UNE ALMÉE.

HENRI DE CAISNE

EDOUARD HAMMAN ET EDOUARD DE BIEFVE

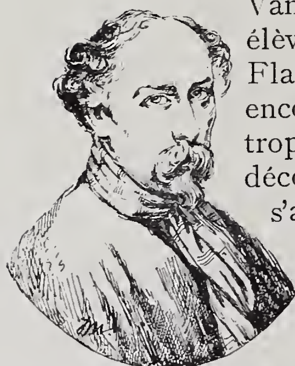
A la suite des chefs de l'École de 1830, Wiertz, Wappers, Gallait, Leys et De Keyser, il convient de citer des maîtres dont le talent fut respectable, mais qui ne sont pas parvenus à réaliser des œuvres aussi considérables, sinon par leur dimension du moins par leur portée générale, notamment : Henri De Caisne, Edouard Hamman, Edouard de Biefve, Lambert Mathieu, Jean-Baptiste Van Eycken et Alexandre Thomas, auxquels succédèrent les peintres d'histoire belge plus récents.

Henri De Caisne naquit à Bruxelles, le 27 janvier 1799. Ses parents habitaient rue de l'Étuve et ils avaient une famille nombreuse se composant de cinq enfants. Les tribulations guettaient dès sa plus tendre enfance Henri, qui était l'aîné ; force lui fut, en effet, après le décès de son père, à l'âge de treize ans, d'interrompre ses études au lycée de Bruxelles. Mais il avait montré beaucoup d'intelligence. L'autorité communale lui donna des encouragements pécuniaires. Cependant, les événements de 1814 dispersèrent les professeurs du lycée, et ses études furent interrompues de nouveau. Enfin, il put achever ses humanités à l'âge de dix-sept ans, et cela tout en suivant les cours de l'académie, où il obtint, en 1816, un prix de dessin d'après la figure antique.

La vocation artistique du jeune homme fut donc bientôt arrêtée? Sans doute, et elle devint irrésistible lorsqu'il eut constaté l'enthousiasme que provoqua à Bruxelles l'exposition d'une œuvre due au talent de Pierre-François Jacobs, peintre d'histoire, Bruxellois également, né en 1780 et mort à Rome en 1808, œuvre qui avait été couronnée à Milan par l'Académie, et

que la direction de cette institution avait envoyée en Belgique après la mort de l'auteur. Donc, qu'on ne s'étonne pas que, tout en étudiant le latin et le grec au lycée, et le dessin à l'académie, Henri De Caisne s'occupât d'étudier la peinture chez Pierre-Joseph-Célestin François. En 1817, d'ailleurs, — il avait dix-huit ans — il note dans son journal : « Je voudrais me former des règles certaines sur la théorie de la peinture. Je consulte mes amis, mes livres, ma tête : mes idées se pressent. » C'est qu'une comparaison entre les théories classiques et les préceptes de la Renaissance flamande du XVIIe siècle avait germé dans son esprit. Ne fallait-il pas qu'il en fût ainsi chez ce jeune homme instruit et nourri de l'idéal académique, cher à son professeur de peinture? Aussi quitta-t-il celui-ci, peu après pour se rendre à Paris, et ce fut dans l'atelier de Girodet, auquel Louis David l'avait recommandé, qu'il entra.

En ce temps, Henri De Caisne ressemblait étonnamment à Antoine Van Dyck. Sa charmante prestance le fit bien accueillir par les élèves du maître français. Ne l'appelait-on pas « le Beau Flamand »? Son raffinement intellectuel était fait pour séduire encore : il rêvait un art supérieur, voire philosophique. « Assez et trop longtemps l'on n'a vu dans la peinture qu'un moyen de décoration, mande-t-il, en 1821, à un ami ; il est temps qu'on s'aperçoive qu'un tableau peut, comme une tragédie, donner aux hommes de grandes leçons de morale et de patriotisme. » Puis, abordant plus tard le domaine de la politique, celui de la littérature et cet autre de la musique, il exprime au même correspondant, en 1823, des idées absolument élevées : « Je te dirai que les ouvrages de Schiller, ainsi que ceux de Gœthe et de Shakspeare, de Walter Scott et de lord Byron, sont fort goûtés ici, qu'en un mot le romantisme fait chaque jour des progrès, et je crois vraiment que le classique disparaîtra bientôt de la scène. » Son ami lui reprochant à ce propos d'être trop enthousiaste du romantisme : « Quand tu devrais lancer contre moi, lui répond-il, les foudres classiques, je te déclare que la route théâtrale de Shakspeare me paraît valoir mieux que celle de Corneille, non pas que j'admire les bouffonneries, les pointes, les quolibets dont il parsème ses dialogues, mais parce que ses peintures ont une vérité de caractère et de situation que je ne trouve pas chez nos tragiques français. »



PORTRAIT D'HENRI DE CAISNE. PEINT PAR LUI-MÊME EN 1852 (MUSÉE DE BRUXELLES).

En partant Henri De Caisne avait espéré recevoir, comme François-Joseph Navez, un subside de la Société des Beaux-Arts, qui lui eût permis de faire un voyage en Italie, et il l'espérait fermement encore après son stage chez Girodet. Cependant, il apprit que cette pension allait être donnée par moitié au peintre malinois Jean Vervloet, séjournant à Naples, et à un flûtiste bruxellois, uniquement parce qu'on s'imaginait qu'il voulait, lui, se faire naturaliser Français ! Alors, justement froissé de ce déni de justice : « Je me soumettrai à ma détermination de demander des faveurs au gouvernement français, — l'autorisation de concourir pour l'obtention du prix de Rome, — écrivit-il, persuadé qu'il vaut mieux être un homme estimable à l'étranger que de végéter toute sa vie, parce qu'il a plu à quelques-uns des administrateurs

d'une société instituée pour encourager des peintres; parce qu'il leur a plu, dis-je, d'accorder une pension à un joueur de flûte! » Pourtant, M. Van Hulthem l'engagea à concourir pour le prix de Rome en Belgique. Le conseil n'était pas mauvais, du reste. Mais, voyez la déveine: la lettre du savant arriva trop tard pour qu'Henri De Caisne pût se rendre en temps opportun à Anvers! Puis, la mère de notre artiste l'avait rejoint. Elle se trouvait être ruinée, dans la plus extrême misère. Dès lors, son devoir était de demeurer à Paris. Il y demeura, en effet. Et alors, il travailla pour elle, secondé par son frère Joseph, devenu plus tard le célèbre membre de l'Institut de France, directeur des cultures du Jardin des Plantes et professeur au Museum d'histoire naturelle, à Paris; il travailla, disons-nous, pour nourrir sa mère, fabriquant des lithochromies, Joseph peignant les accessoires, lui faisant le reste, « si bien qu'il sortit de cette espèce de fabrique un nombre énorme de portraits de Louis XVIII, de *Vierges à la chaise* et de *Christs au tombeau* », assure M. Alvin.

Henri De Caisne rêvait la régénération sociale par les voies pacifiques. Il lui semblait que le romantisme d'Eugène Delacroix et la manière d'Ary Scheffer dussent atteindre ce but. Il abandonna en conséquence la méthode du peintre anglais Lawrence, dont les œuvres exposées au Louvre l'avaient beaucoup impressionné à l'aurore de sa carrière, pour suivre le style de ses nouveaux modèles. Les événements politiques qui avaient pour théâtre la Grèce lui inspirèrent ensuite une série de sujets spéciaux. Cependant, il n'avait pas abandonné les scènes tirées des livres de Victor Hugo et de Walter Scott, quand il s'avisa de renoncer à l'étude trop exclusive de la couleur pour s'adonner à celle, tout aussi exclusive, de l'expression de la pensée, ce qui rendit ses compositions plus froides, plus calmes, plus figées. Or, chose curieuse : en France, Alphonse de Lamartine et Alfred de Musset, ses amis, applaudirent à cette esthétique nouvelle et lui adressèrent même des vers, tandis qu'en Belgique on se montra moins enthousiaste, parce que la couleur est toujours préférée dans le Nord.



HENRI DE CAISNE. — AGAR DANS LE DÉSERT, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE CHARLES BILLOIN.

La clôture du salon de Bruxelles de 1833 fut suivie d'un banquet. Au dessert, se laissant aller à un mouvement de patriotisme, Henri De Caisne promit à M. Charles Rogier, ministre de l'Intérieur, qui assistait à ces agapes artistiques, de peindre une vaste toile de nature à glorifier les célébrités du pays, depuis Godefroid de Bouillon jusqu'à celles de nos jours; et en réalité il termina, en 1839, malgré toutes les vicissitudes et au prix des plus pénibles privations, son œuvre : *La Belgique couronnant ses enfants illustres,* qui fut exposée, cette année, et placée primitivement dans l'ancien temple des Augustins, œuvre qui se trouve actuellement au musée de Bruxelles. Elle obtint un grand succès. Que pouvaient faire les autorités dans l'occurrence? si ce n'est payer largement ce cadeau royal. Et c'est ce qu'elles firent, si bien que,

grâce à leurs largesses, à l'âge de quarante et un ans, Henri De Caisne put enfin visiter l'Italie.

D'autres détails caractérisent le bon cœur de l'artiste : jamais il ne voulut contracter mariage, afin de venir plus facilement en aide aux siens. Il lui arriva encore de procurer de ses deniers une situation convenable à des femmes qui lui semblaient ne pas être nées pour servir de modèles d'atelier. Durant plusieurs années, il donna gratuitement des leçons de dessin aux ouvriers, dans un local situé rue des Lombards, à Paris. Et, quand les événements politiques lui eurent prouvé que ses espérances humanitaires n'étaient que de



EDOUARD DE BIEFVE. — LE COMTE UGOLIN ET SES FILS DANS LA TOUR DE PISE,
FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE PIERRE COOMANS

belles illusions, il fut attristé jusqu'à sa mort, nonobstant les distractions qu'il chercha dans un voyage en Hollande.

Depuis plus d'un an, Henri De Caisne était atteint d'une irritation du cerveau qui se manifestait par la perte de la mémoire des noms propres et une surexcitation nerveuse excessive. Cependant, il travaillait toujours avec acharnement. Enfin, le lundi 26 octobre 1852, à 4 heures et demie, il quitta son atelier de la rue de la Rochefoucault à Paris, pour se rendre au bain, avant de faire une visite chez son frère Joseph, le directeur des cultures du Jardin des Plantes. On ne sait ce qui se passa au bain. Mais lorsqu'il arriva au Jardin des Plantes, un pied nu dans son soulier et sans guêtres, il monta péniblement l'escalier, fut haletant et ne sut prononcer une parole. Le pauvre plaça sa montre sur la cheminée. On le mit au lit. Il se tourna du côté du mur. Et le lendemain, à onze heures du matin, il rendait le dernier soupir, laissant pour toute fortune les meubles de son atelier, quelques



WYLANDS SC

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ÉDOUARD DE BIEFVE.

LE COMPROMIS DES NOBLES, D'APRÈS LA GRAVURE DE DAVID-JOSEPH DESVACHEZ.

peintures, des copies d'après ses maîtres préférés, une bibliothèque de livres précieux et une collection d'estampes choisies d'Albert Dürer, de Marc-Antoine et de Rembrandt...

Edouard-Conrad Hamman, né à Ostende, le 24 septembre 1819, et mort à Paris, le 29 mars 1888, dont l'art se rattache par l'éducation artistique qu'il reçut à Anvers, chez Nicaise De Keyser, autant que par les sujets qu'il a traités avec amour, à ce que l'on appelle l'Ecole belge de 1830, était aussi un artiste instruit.

La carrière du maître s'est écoulée complètement dans la capitale fran-



EDOUARD HAMMAN. — L'ENTRÉE DES ARCHIDUCS ALBERT ET ISABELLE A OSTENDE, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

çaise, où il se rendit une première fois en 1846, avant de s'y installer définitivement l'année suivante.

Est-ce donc qu'il adorait le monde? Non pas; sa vie se passa plutôt heureuse dans l'intimité de la famille, car notre peintre, ayant été visiter l'Italie dans l'entre-temps, épousa le 15 octobre 1853, une Parisienne, Mlle Louise-Jenny Audiat, dont il eut cinq enfants, deux fils — l'aîné Edouard est peintre animalier — et trois filles, et c'était la société de ces personnes chères qu'il préférait à toute autre.

Faut-il croire que les ressources assez considérables que possédait Édouard Hamman dès ses débuts favorisèrent ses succès? Sans doute, elles lui furent utiles. Mais ses *Derniers moments d'André Zurbaran,* œuvre exposée à Bruxelles en 1842 et, plus tard, son *Entrée des archiducs Albert et Isabelle à Ostende*, toile moins admirée toutefois au salon de 1845, dénotaient un talent d'avenir. Paris, le milieu nouveau où il résida ensuite et où il peignit sa

Lecture pantagruélique, ainsi que son *André Vésale*, tableaux supérieurs qui placèrent le jeune maître au premier rang, lors de l'exposition de Bruxelles en 1848, lui fut utile encore. Enfin il avait trouvé sa voie, celle du genre historique, et il le cultiva, dans des dimensions plus restreintes et avec moins de prétentions au grand tableau d'histoire qu'Edouard de Biefve, à partir d'alors : les livrets des expositions, auxquelles l'artiste fit des envois jusqu'en 1878, en témoignent.

Jean-François-Edouard de Biefve, de même qu'Henri De Caisne, naquit à Bruxelles, le 4 décembre 1808, et y décéda célibataire, le 7 février 1882. Par son père, Jérôme-Charles, il appartenait à une vieille famille noble d'Erquelinnes, alliée aux barons Huys de Thy et aux de Hault, marquis de Lassus et de la Suze. Par sa mère, née Anne-Josèphe-Julienne Thys, il était le petit-fils de Pierre-Joseph Thys, peintre de fleurs et restaurateur de tableaux, qui vit le jour à Lierre en 1749 et mourut à Bruxelles, en 1823, et le neveu du peintre Corneille Cels, qui avait épousé en secondes noces une autre fille de Pierre-Joseph Thys, du nom de Barbe.


PORTRAIT D'ÉDOUARD DE BIEFVE, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE CHARLES BILLOIN (1836).

Si donc, d'une part, l'aisance, — car son père est appelé propriétaire dans les actes officiels; — si donc l'aisance, disons-nous, permettait à Edouard de Biefve de choisir une carrière à son goût, de l'autre, l'amour de la peinture germa aisément dans son esprit, grâce aux exemples qu'il avait sous les yeux, et, jeune encore, il devint élève de Joseph Paelinck, puis, à l'âge de vingt ans, il se rendit à Paris, où les succès de l'école romantique le retinrent chez le sculpteur David d'Angers, sans qu'il négligeât pour cela ses études de peinture.

Quand s'ouvrit à Bruxelles, en 1834, dans la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles, rue des Sols, chapelle alors sans destination religieuse, une exposition de tableaux, on y vit trois œuvres d'Edouard de Biefve : une *Flagellation*, un *Chevalier flamand et une jeune Fille*, ainsi que son propre portrait. Ces essais n'obtinrent néanmoins qu'un succès d'estime, si bien que ce ne fut qu'au salon de 1836 qu'il débuta avec éclat et que la critique daigna discuter sérieusement son *Comte Ugolin et ses Fils dans la tour de Pise*.

« M. de Biefve a suivi à la lettre, dit M. Alvin dans son compte-rendu du salon de 1836, l'horrible description du Dante. Il ne s'est pas rappelé ce précepte qui, pour être classique, n'en est pas moins juste :

> ... Il est des objets qu'un art ingénieux
> Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. »


EDOUARD HAMMAN. — ANDRÉ VÉSALE.

Et, en effet, cette toile dénotait un talent extrêmement remarquable de dessin, d'expression et de coloris plutôt réaliste qu'autre chose. Mais,

outre ce réalisme de bon aloi, il était deux autres raisons qui firent remarquer l'œuvre du jeune artiste bruxellois : on racontait que son tableau, mal emballé à Paris, était arrivé tout détérioré à Bruxelles, au point qu'il avait dû le repeindre presque totalement ; puis, les traits du comte Ugolin reproduisaient ceux du célèbre Paganini, et de Bériot avait fait constater cette ressemblance à de Biefve, ce dont le peintre avait convenu en jurant que c'était là un effet du hasard. Et les applaudissements de la critique, soulignant ceux de la foule valurent au jeune homme une commande importante de la part du gouvernement, qui le chargea de peindre *Le Compromis des nobles*, œuvre qu'il exécuta à Paris en 1841.

Cette toile, de dimension colossale, figura au salon de Gand de cette année, en même temps que *L'Abdication de Charles-Quint*, un des chefs-d'œuvre de Louis Gallait, et Edouard de Biefve partagea avec ce dernier et avec Eugène Verboeckhoven tous les honneurs de l'exposition.



HENRI DE CAISNE. — MATER DOLOROSA.
(MUSÉE D'ANVERS).

Cependant, Gallait avait été décoré de l'Ordre de Léopold. Des banquets avaient eu lieu en son honneur. La remise d'une médaille au peintre avait été décidée par le conseil communal de la ville de Gand. Eh bien, cela ne se pouvait sans qu'Edouard de Biefve eût sa part de gloire ! Un journal bruxellois annonça la chose en ces termes : « La Députation permanente du Conseil provincial vient de décider qu'une médaille en or, grand module, sera offerte, au nom du Brabant, à M. Edouard de Biefve pour son tableau du *Compromis des nobles*. » Et tout le monde aurait dû être content, car Anvers s'enorgueillissait de Wappers et de De Keyser, Tournai de Gallait, Malines de Wauters, Bruxelles, enfin ! d'Edouard de Biefve. Pourtant, la municipalité de Bruxelles jugea opportun de prouver mieux encore la satisfaction qu'éprouvait la capitale de compter parmi ses concitoyens un peintre qui promettait de devenir célèbre. On décida donc de lui remettre un vase en vermeil, orné des armes de la ville et portant cette inscription : « La ville de Bruxelles à Edouard de Biefve, 13 septembre 1841. » Et ce vase, dans lequel est incrustée une médaille, copie exacte de celle que les confédérés portaient au cou, attachée à une chaîne, et qui rappelait, sur l'une de ses faces, les traits de Philippe II et, sur l'autre, ce mot historique : « En tout fidèles au roi, jusques à porter la besace » ; ce vase surmonté d'un trophée, composé d'attributs de la peinture et d'une palette avec cette légende : « Le Compromis des Nobles » fut remis à l'artiste en séance publique et solennelle du conseil communal, le 18 décembre.

Ensuite *L'Abdication de Charles-Quint* et *Le Compromis des Nobles* furent exposés en Allemagne. Les critiques de là-bas firent remarquer, ce qui est parfaitement juste, que « de Biefve n'a pas montré dans son œuvre une

science absolue du clair-obscur et de l'unité dans la composition, qualités qui distinguent la toile de Gallait, et que l'ensemble du *Compromis des Nobles* revêt un caractère bourgeois qui se rapproche de la peinture de genre ».

Ce caractère se retrouve, en effet, dans la plupart des tableaux de l'artiste, tels que : *La Paix des Dames*, *Le Banquet de l'hôtel Cuylenbourg, Le Conseil de guerre d'Alexandre Farnèse au siège d'Anvers,* etc. Mais le roi de Prusse, lui, fut séduit par *Le Compromis des Nobles :* il appela Edouard de Biefve à Berlin, le combla de prévenances, l'invita à visiter en sa compagnie les fresques du musée de Berlin et, avant son départ hâté, dit-on, parce que le monarque s'était avisé de proposer au maître un mariage avec une jeune fille peu fortunée de la noblesse, il lui commanda un grand tableau : *Rubens rétablissant la paix entre l'Espagne et l'Angleterre,* sans compter qu'il fit de lui, plus tard, un de ses peintres favoris, car il lui commanda encore de nombreuses toiles. Et le roi de Bavière, de son côté, fut un grand admirateur du talent de notre artiste; il le visita à Bruxelles et le chargea, à son tour, de peindre plusieurs compositions.

Fut-ce tout cela qui poussa Edouard de Biefve à être un homme peu sociable, en ce sens qu'il ne fréquentait guère les artistes? On ne le sait! Toujours est-il que de ses contemporains affirment qu'il semblait plutôt « un seigneur de l'ancien régime-peintre, au lieu d'être un peintre-grand seigneur »! En tout cas, il n'aimait pas plus sa famille que ses confrères; car, le 24 décembre 1879, il fit un testament qui fut déposé chez le notaire Jean-Joseph Delzaert. Non seulement, il déshéritait ses proches au profit des hospices civils de Bruxelles, mais il léguait le vase en vermeil, cadeau de la ville de Bruxelles, les antiquités, tapisseries, verres de Venise, armes et armures, étoffes et médailles, ainsi que les tableaux : *La Comtesse d'Egmont, Les Nobles Confédérés, Le Taciturne méditant ses plans de campagne* et d'autres objets d'art lui appartenant lors de son décès, à l'État belge, pour être placés dans ses collections publiques. Cependant, par exception, il donnait une somme de dix mille francs à l'un de ses parents, et il prétendait encore qu'on employât vingt mille francs pour ériger un monument funéraire à sa mémoire, au cimetière de Laeken, « voulant reposer sous une œuvre d'art ». De plus, il manifestait le désir que la troupe lui rendît les derniers honneurs auxquels il avait droit en sa qualité d'officier de l'Ordre de Léopold, et qu'on célébrât un service religieux de première classe pour le repos de son âme...



EDOUARD HAMMAN. — L'ENFANCE DE MONTAIGNE.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN.

LE DERNIER CHANT DE SAINTE CÉCILE, D'APRÈS LA GRAVURE DE CALAMATTA ET LELLI.



JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN. — L'ABONDANCE, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE JOSEPH SCHUBERT.

LAMBERT MATHIEU

JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN ET ALEXANDRE THOMAS

Comme l'a dit M. Camille Lemonnier, « Mathieu fut un de ces artistes douloureux dont l'existence se passe à la poursuite d'un idéal insaisissable. Il existe un portrait qui nous le montre tel qu'il était à cette époque — vers le milieu de sa carrière — avec les mélancolies d'un front vaste et pensif, une ombre dans les yeux, le pli d'une bouche doucement spirituelle, mélange de volonté et de résignation. Une imagination sensible l'inclinait au rêve d'une grandeur contre laquelle ses forces se butaient; il nourrissait en lui la pensée de vastes toiles, de sujets épiques, d'une humanité plus grande que nature, mais la main trahissait son penchant, et il retombait chaque fois de toute la hauteur à laquelle il avait voulu s'élever. C'était un cerveau maladif et surchauffé qui, dans des régions moyennes eût été à l'aise et malheureusement s'acharnait à escalader les monts. »

En effet, Lambert-Joseph Mathieu, né à Bure, province de Namur, le 15 floréal an XII — 5 mai 1805, — était fils de Nicolas, garde forestier, et d'Anne-Catherine Houtay. Quoique sa famille ne fût pas riche, il reçut néanmoins une éducation très soignée — il fit des études humanitaires à Ath, — et c'est dans cette ville qu'il commença à dessiner, sous la direction du paysagiste Jules Ducorron, avant de devenir un des élèves de Mathieu-Ignace Van Brée, à Anvers. Enfin, quand il eut terminé ses cours académiques, il jugea qu'il n'était point suffisamment maître encore du métier de peintre, et se rendit à Paris, en 1830, pour se perfectionner.

A vrai dire, nous ne pourrions affirmer qu'il fréquenta là-bas tel ou tel atelier, mais il est sûr qu'il fut influencé par le romantisme à la mode dans la capitale française, et cette esthétique lui fit concevoir et exécuter son énorme *Scène du déluge,* exposée à Bruxelles en 1833.

M. Alvin commençait ainsi une étude consacrée au débutant de la veille dans son compte rendu du Salon de 1836 :

« C'est un poids bien pesant qu'un nom trop tôt fameux !

» Le jeune peintre dont nous allons nous occuper en a fait, depuis trois ans la dure expérience : des éloges disproportionnés à son mérite pour un début où il y avait pourtant une belle promesse, sans enfler la vanité de l'artiste, sans l'aveugler sur la portée de son œuvre, éveillèrent trop vivement l'attention et peut-être la jalousie : on se montra exigeant à l'égard de celui que d'imprudents amis avaient placé au faîte, lorsqu'il commençait seulement à gravir la colline. M. Mathieu est innocent de cette erreur, il en a cependant supporté les conséquences. Il devint l'objet de reproches aussi sévères et même aussi injustes que les premiers éloges avaient été exagérés. Il aurait pu adresser aux auteurs des premiers comme des derniers, ces mots fameux de Junie à Néron :

... Je n'ai mérité
Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. »

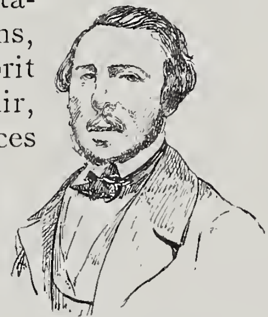


LAMBERT MATHIEU. — LA MORT DE MARIE DE BOURGOGNE, FAC SIMILE D'UNE GRAVURE D'HENRI VAN DER HAERT.

Et ces lignes étaient dictées par l'exhibition d'une œuvre due au pinceau de l'artiste, nommé sur ces entrefaites, en 1834, directeur-professeur de l'académie de Louvain : *La Mort de Marie de Bourgogne.* Mais c'était encore une énorme toile dont la composition solide fut approuvée et dont on critiqua la couleur ! Et, en fin de compte, la seule récompense qu'obtint le maître fut cet encouragement banal, tombé de la plume d'un critique : « M. Mathieu a été, à l'occasion de l'exposition de 1836, en butte à beaucoup de critiques ; nous l'engageons à ne pas se décourager : pour avoir marché avec lenteur, il n'en arrivera pas moins sûrement... »

Le malheureux artiste, voyant alors que l'étude, ou plutôt l'imitation des maîtres flamands, le conduisait à l'abîme, changea de modèles et s'inspira des Italiens, contraint à suivre cette voie nouvelle par les nécessités matérielles de son existence, qui s'écoulait lugubrement triste au fond d'une ville de province, et cela après avoir entrepris un voyage d'un an à travers l'Italie et l'Allemagne, d'où il revint au mois d'octobre 1844. Mais on prétendit ensuite qu'il courait à sa perte, et ce furent justement ceux qui l'avaient le plus violemment attaqué ! Enfin, en 1848, il exposa *Le Christ mis au tombeau,* du musée de Bruxelles, composition fade, ne rappelant plus en rien le peintre aux conceptions audacieuses de naguère, toile qui fut jugée digne de lui ! « C'est avec un sympathique intérêt que nous nous arrêtons devant les œuvres de M. Mathieu, dit, dans une étude sur l'exposition de 1848, M. Victor Joly. Depuis six ans que nous suivons toutes les modifications, tous les progrès de son talent, nous avons toujours reconnu chez cet artiste une aspiration ardente et sincère vers cet idéal que toute

nature vraiment artistique consulte avant de se mettre à l'œuvre. Voué tout entier à l'étude des maîtres italiens, M. Mathieu a gardé quelque chose de la noblesse et de la distinction de leur style et de l'harmonieuse richesse de leur coloris. Mais pour arriver là, que de luttes, que d'espoirs trompés, de défaites même ! Tandis qu'il créait dans sa pensée des œuvres magistrales, sublimes par la composition, nobles et pures par le dessin, puissantes et harmonieuses par la magie du coloris, sa main se refusait à traduire ses conceptions, et il retombait, triste et abattu, devant ses œuvres qui ne reflétaient qu'un pâle rayon des beautés souveraines que son âme avait rêvées. Beaucoup de nobles esprits tombent brisés dans ces luttes mystérieuses où ils cherchent vainement à gravir l'échelle symbolique de Jacob. Mathieu lutta longtemps, et sur sa pâle figure on retrouve les traces de ces tortures indicibles qu'ont expérimentées tous ceux qui ont demandé à leur esprit et à leur pinceau autre chose que des productions industrielles. Pendant six ans, il chercha à réunir l'harmonie puissante du coloris italien à l'énergique vitalité de la palette flamande. Admirateur de Raphaël et de Rubens, ces deux pôles de l'art, ces deux expressions de l'idéal de l'esprit et de la déification de la chair, Mathieu a cherché à réfléchir, — dans la mesure de ses forces, — les qualités opposées de ces deux grands maîtres, et sa dernière œuvre, *Le Christ mis au tombeau,* est une preuve de ce que peut la volonté, quand elle est jointe à un amour, à un culte presque religieux pour l'art et à un profond dédain pour la peinture industrielle. » Mais Lambert Mathieu trouva, lui, que son idéal avait complètement sombré. Désormais, il n'imagina ni ne peignit plus des toiles importantes. Vivant isolé, en célibataire, il ne s'occupa, comme pour se torturer à plaisir, que de tableaux de chevalet et de portraits. Sa vie devint un supplice qui finit seulement lors de son décès, survenu à Louvain, le 9 juillet 1861...



PORTRAIT DE
JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN.

Et l'existence de Jean-Baptiste Van Eycken ne fut guère plus heureuse : sentimental et naïf, il devait être victime sans cesse de la tournure de son esprit.

Le maître, dont le talent gracieux mérite des éloges, quoiqu'il ne décèle aucune personnalité transcendante, a laissé des notes biographiques manuscrites d'une saveur particulière : « J.-B. Van Eycken naquit à Bruxelles, le 16 septembre 1809, de Corneille Van Eycken et d'Elise Cordemans, a-t-il écrit ; il exerça la profession de ses parents, celle de boulanger, jusqu'en 1829, époque de la mort de son père.

» Libre alors de toute entrave, il s'abandonna aux dispositions qu'il avait montrées depuis longtemps pour les arts, et ses progrès furent rapides. Entré à l'Académie de Bruxelles en 1830, il en sortit lauréat du grand prix de dessin d'après nature avec la plus grande distinction. En 1835, quatre années plus tard, il rentra à l'Académie, mais cette fois avec le titre de professeur de dessin et de peinture en remplacement de Paelinck.

» Ses études en peinture datent du mois d'août 1831. M. Navez le reçut dans son atelier et, pendant quatre ans, Van Eycken fut un de ses élèves les plus zélés ; il y exécuta quelques tableaux, une *Sainte-Famille,* acquise par

M. D'Huyvetter; *Vénus et l'Amour,* acquis pour l'Institut des Beaux-Arts; *Les Saintes Femmes au Sépulcre,* qui se trouve dans l'église de Molenbeek-Saint-Jean, et un *Saint-Sébastien.* »

Mais, avant d'être nommé professeur à l'académie de Bruxelles, l'artiste avait pu faire un séjour à Paris, grâce à un encouragement de neuf cents francs que lui avaient accordé conjointement le gouvernement et la ville de Bruxelles. Cependant, — et ceci est un joli trait de caractère, — après avoir bénéficié durant une année de ce subside, comme il avait trouvé sur ces entrefaites



JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN. — LE JEUNE TOBIE RENDANT LA VUE A SON PÈRE.

des ressources suffisantes en travaillant, il pria le ministre de l'intérieur et le bourgmestre de la capitale belge de donner la somme, qui lui revenait de droit, à de jeunes artistes moins favorisés que lui par le sort!

Avant cette nomination, Jean-Baptiste Van Eycken avait encore fait un voyage en Italie où il étudia principalement Fra Angelico et Raphaël; ce fut en société de deux de ses condisciples, Jules Storms et Albert Roberti, élèves également de François-Joseph Navez, mais dont les œuvres et les noms sont oubliés actuellement; et, revenu à Bruxelles, au mois de février 1839, le jeune maître commença, sous l'influence de ces études, un grand tableau: *La Clémence divine,* qui lui valut justement sa nomination à des fonctions professorales.

Naturellement enclin à la vie simple et sûr qu'un avenir aisé l'attendait, Jean-Baptiste Van Eycken songea alors au mariage, et il épousa, le 4 juin 1840, Mlle Julie-Marie Noël, qui cultivait la peinture et avait appris l'art chez le



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALEXANDRE THOMAS.

JUDAS ERRANT PENDANT LA NUIT SUIVANT LA CONDAMNATION DU CHRIST,
D'APRÈS LA GRAVURE DE JOSEPH FRANCK.

professeur de son mari, François-Joseph Navez. Cependant son union ne fut pas de longue durée; sa pauvre jeune femme fut enlevée par une lente consomption, le 11 février 1845. Fût-ce cette douleur profonde qui attira davantage le peintre vers le mysticisme? Probablement, car il ne songea plus guère, dès ce moment, qu'à pratiquer avec ferveur l'art religieux : vers cette époque, en effet, il peignit pour l'église de Monceau-sur-Sambre, *Saint-Louis de Gonzague instruisant les pauvres dans les hôpitaux* et, pour l'église de la Chapelle de



LAMBERT MATHIEU. — LE CHRIST MIS AU TOMBEAU, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE V. LABARGÉ (MUSÉE DE BRUXELLES).

Bruxelles, *Le Rachat des captifs chrétiens, Saint-Boniface* et les stations du chemin de la croix, commandées par le curé Willaert.

« Ce vénérable ecclésiastique, raconte Van Eycken, dans ses notes biographiques, qui a fait preuve d'un goût si éclairé pour les beaux-arts, avait été le témoin du bonheur de l'artiste. Le malheur dont il fut frappé — la mort de sa femme, — resserra leurs liens d'amitié, et c'est à ce sentiment que sont dus les quatorze tableaux de la *Passion de Notre-Seigneur,* qui sont aujourd'hui placés dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Dans un de ces tableaux, que le peintre a consacré à la mémoire de sa femme, se trouve son portrait et le sien.

» Au sujet de ces tableaux, M. le curé Willaert rapporte le fait suivant : Une personne se présente un jour chez lui et lui dit : « Monsieur le curé,

depuis longtemps mon fils m'engageait à aller voir les *Stations* que Van Eycken a peintes pour votre église. Je m'y suis enfin décidé aujourd'hui, et, après avoir examiné attentivement ces tableaux depuis le premier jusqu'au dernier, je viens vous déclarer qu'il m'est impossible de rester froid devant un drame pareil. Il y a trente-deux ans, Monsieur le curé, que je n'ai mis les pieds dans une église; aujourd'hui, je viens me rendre; voulez-vous de moi! » — « A tout péché miséricorde répliqua le curé. » Et une conversion sincère s'en suivit... »

Mais ces tableaux ne firent pas seulement ce miracle! Exposés en septembre 1847, ils valurent à leur auteur la décoration de l'Ordre de Léopold. Puis, grâce à diverses autres toiles : *La Femme du prisonnier, Le Dernier chant de sainte Cécile* et *L'Abondance,* Jean-Baptiste Van Eycken eut le double honneur de devenir, en 1848, membre de l'Académie royale de Belgique et de travailler pour la reine des Belges. Cette année là encore, il s'évertua d'introduire la peinture murale en Belgique. A cet effet, il se rendit en Allemagne, afin d'y étudier la manière des Cornelius et des Kaulbach, et il en rapporta le procédé, dit « Wasserglas ». Le gouvernement le chargea alors, le 10 décembre 1850, d'en faire des applications dans un endroit public à sa convenance. Pour témoigner sa reconnaissance à son ami, le curé Willaert, il choisit une chapelle dans son église. Et c'est à la suite de cela que, le 6 juin 1852, furent livrées à l'admiration des connaisseurs les fresques de Van Eycken, aux trois quarts détruites actuellement, mais qui furent gravées par Campotosto.



LAMBERT MATHIEU. — LA SAINTE-FAMILLE.

Si ces travaux semblèrent merveilleux, il n'en fut pas de même d'un *Jérémie,* exposé par l'artiste au salon de cette année. M. Victor Joly, entre autres critiques, houspilla le pauvre homme : « Nous avons entendu un mauvais plaisant travestir de cette façon, dit-il, les vers de Voltaire sur Lefranc de Pompignan, l'infortuné traducteur du prophète :

Savez-vous pourquoi Jérémie
A tant pleuré pendant sa vie ? .
C'est qu'en prophète il prévoyait
Qu'un jour Van Eycken le peindrait. »

Ces déboires affligèrent l'artiste sentimental et naïf; ils le rendirent malade au point qu'il dut voyager pour se distraire. Mais rien n'y fit! A son retour, il sentit que sa fin approchait! Le malheureux, miné par le chagrin, voulut peindre encore une dernière toile inspirée de la *Chute des feuilles,* de Millevoye, dessiner une œuvre ultime pour l'église de la Chapelle et tracer le portrait de quelques-uns de ses amis. Puis, désirant rendre l'âme

loin du bruit de la ville, il quitta sa demeure de la place de la Chancellerie, s'installa à Schaerbeek, dans une maison située en dehors de tout centre habité, entourée d'un grand jardin. Et ce fut là qu'il mourut, recevant des soins affectueux de sa plus proche famille et de ses meilleurs amis, Roberti, Thomas et Henne, le 19 décembre 1853.

En réalité, Jean-Baptiste Van Eycken fut surtout un peintre religieux. Un de ses intimes, Alexandre Thomas, suivit la même voie. Celui-ci naquit à Malmédy, en ce temps possession française, le 13 mars 1810, de Quirin et de Anna Pouquay. Dans le principe, élève de Schadow à l'académie de Dusseldorf, il ne tarda pas à se rendre, en 1833, à Anvers, afin d'y étudier chez Mathieu-Ignace Van Brée. Le vieux maître, qui épousa ensuite, dans la métropole commerciale, Mlle Jenny Agie, dont il eut neuf enfants, et qui vint habiter Bruxelles vers 1850, est un des doyens d'âge de nos artistes, et il appartient donc à notre école, sinon par sa naissance, du moins par son éducation et par le séjour continu qu'il a fait en Belgique.



JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN.
LE CHRIST CONSOLATEUR DES AFFLIGÉS,
FRESQUE (ÉGLISE
DE LA CHAPELLE A BRUXELLES).

Ses débuts datent de 1839; il exposa au salon de cette année un *Charles II, roi d'Espagne, visitant son tombeau*. L'on fit remarquer que cette toile se ressentait d'un idéal plutôt littéraire que pictural et qu'on pouvait la comparer à une sorte d'agrandissement d'une page d'illustration. Quelque temps après, Alexandre Thomas exhiba une *Judith* et *Les Enfants d'Edouard*. « Il est des sujets qui devraient être pour les artistes ce qu'étaient pour les Grecs les armes d'Achille, auxquelles il était défendu de toucher, formula un critique. Il est telle composition, telle idée, qui a été épuisée du premier coup, et qu'on devrait s'abstenir de reproduire, ne fût-ce que par modestie. Là où le génie a apposé sa griffe puissante, inclinez-vous. *Judith* est la propriété de Vernet, comme *La Ronde de nuit* et *La Leçon d'anatomie* sont la propriété de Rembrandt. Qui oserait aujourd'hui traiter, après Rubens, *La défaite des Amazones*, reprendre le sujet de *La Cène*, après Léonard de Vinci, et *La Transfiguration* après Raphaël. » Mais on accorda des éloges à l'autre toile : « *Les Enfants d'Edouard* sont une éclatante revanche. La composition de ce drame est simple et émouvante. Il y a tant de candeur, d'innocence et de distinction sur le front de ces charmants enfants, qu'on frémit en entrevoyant dans l'ombre les bourreaux de Glocester. »

Cependant, ce qui donna une notoriété énorme à Alexandre Thomas, ce fut l'exposition, en 1854, du *Judas errant la nuit suivant la condamnation du Christ :* la presse salua, par un concert unanime d'éloges cette œuvre et la foule applaudit aussi avec justice. Car l'artiste s'inspirant, en effet, non pas d'une donnée historique positive, mais d'une possibilité, a peint avec une science étonnante du tragique les remords qui assaillent le traître, celui qui vient de livrer son maître à ses ennemis; Judas, au moment où il a une con-

science totale du crime qu'il a commis, et l'expression de la tête du misérable constitue tout le tableau. C'est cela et cela seul d'ailleurs qui le rend admirable. Les dormeurs, personnages secondaires, comptent pour peu de chose dans la composition. Ils y sont uniquement afin de justifier l'attitude du criminel et expliquer son état d'âme. Et, il est de fait que le *Judas errant la nuit suivant la condamnation du Christ,* autant par la manière de peindre que par la compréhension du sujet, relevant plutôt de l'esthétique allemande que de l'esthétique romantique flamande, est une page exceptionnelle parmi les tableaux de cette époque. Malheureusement, stimulé par le succès de sa toile, historique seulement par la mise en scène du personnage principal, l'artiste se permit de peindre une nouvelle composition conçue dans le même ordre d'idées : *Barrabas au pied du calvaire*, et ce fut un débordement d'avanies que l'on eut exclusivement pour lui. Dans un curieux travail : *L'École belge de peinture en 1857,* M. Adolphe Van Soust le constate, en retorquant les arguments de M. Louis Hymans, à cette époque rédacteur en chef du journal *L'Étoile belge*, qui avait fait du sujet traité par Thomas la cause première de son insuccès, et sa conclusion est celle-ci : « La personnalité bonne ou mauvaise, des individus mis en scène importe peu, du moment que l'œuvre d'art est belle. Cette excellence est toute entière dans la vérité, la richesse et la moralité de l'action à laquelle les fait concourir une pensée créatrice. Judas, devant la croix, donne des idées et des sentiments en foule, et la sublimité émouvante de ce rapprochement en fait passer l'anachronisme. »



PICQUÉ. — PORTRAIT DU CHANOINE P. J. TRIEST.

La vérité est qu'Alexandre Thomas, auquel n'ont manqué ni les honneurs, ni les commandes, ni le succès dans un ordre d'idées moins élevé : la peinture des portraits, genre dans lequel il eut pour émules la plupart des peintres de figure de son temps, les chefs du romantisme, ceux du classicisme et d'autres artistes, tels que Picqué, Alexandre Robert, Ernest Slingeneyer, Joseph Stallaert et Henri Dobbelaere notamment, qui ont aussi peint l'histoire, a subi le joug de l'esthétique allemande, en opposition avec l'idéal national. M. W. Burger a dit du *Judas :* « Composition prétentieuse et faussement dramatique, lumière impossible, exécution misérable; le néant. Il ne faut plus parler de cet Iscariote. » Cependant, cette toile reste prépondérante dans l'œuvre du maître.



JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN.
LES SAINTES FEMMES,
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE CHARLES BILLOIN.



WYLANDS SC. — ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUX.

EUGÈNE VERBOECKHOVEN. — UN TROUPEAU SURPRIS PAR L'ORAGE.

(Musée de Bruxelles).



EUGÈNE VERBOECKHOVEN.
LE JEUNE BERGER, FRAGMENT, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

EUGÈNE VERBOECKHOVEN

ET

LOUIS ROBBE

Si certains peintres d'histoire de la génération de 1830 obtinrent des succès constants et que d'autres, moins bien doués ou moins heureux, végétèrent espérant sans cesse des bonheurs semblables, de même parmi les animaliers, Eugène Verboeckhoven et Louis Robbe triomphèrent souvent, presque jusqu'à la fin de leur carrière; mais, par contre, quelques-uns des élèves du premier : Louis-Pierre Verwée, Auguste Ottevaere, Adolphe Jones, Charles et Edmond Tschaggeny, tous animaliers, ainsi que leurs émules, entre autres : Emmanuel Noterman, Jean-Louis Van Kuyck, Edouard Woutermaertens, Xavier De Cock, C. F. Van Espen, Charles Dielman et Vincent De Vos n'aboutirent jamais à une maîtrise absolue; et c'est par conséquent à juste titre que l'historien met en vedette les noms de ces deux artistes qui, dans un genre inférieur, brillèrent longtemps aux expositions à côté des Wiertz, des Wappers, des Gallait, des De Keyser et des Leys.

Donc, le père d'Eugène-Joseph Verboeckhoven, Barthélemy, était sculpteur et d'origine bruxelloise. Sa mère était native de Warneton. Lui-même vit le jour dans cette petite ville de la Flandre Occidentale, le 21 prairial de l'an VI — 9 juin 1798.

Mais Barthélemy Verboeckhoven était un type singulier, querelleur, indépendant et fier, élégiaque parfois — il épousa sa femme parce qu'il fut séduit, en passant dans une rue de Warneton, par le timbre clair et joyeux de sa voix! — de plus travaillant à ses heures, selon ses fantaisies, de telle sorte que sa famille se trouvait souvent dans une situation très précaire. Pourtant,

il jugeait bon d'imposer des besognes rémunératrices à son fils, à Eugène, si bien que celui-ci dût faire des moulages vendables, puis, avant qu'il eût atteint l'âge de douze ans, s'occuper dans une fabrique de jouets à Condé...

Lorsque, sur ces entrefaites, vers 1815, le bonhomme alla séjourner à Gand, Eugène, fatigué de ses travaux de manœuvre, le rejoignit et il fréquenta alors, momentanément, les cours de dessin de l'académie. Cependant un concours eut lieu. A tort ou à raison, il obtint une mauvaise place. Furieux, son père lui enjoignit de travailler sous sa direction, et il modela une grande quantité d'œuvrettes. Enfin, Barthélemy, l'incorrigible sculpteur paresseux, ayant fait, au cabaret ou ailleurs, la connaissance d'un imprimeur nommé Kierdorff, il plaça chez celui-ci son fils, apte à dessiner des factures commerciales, des billets à ordre, des lettres de faire part, des dessins pour affiches, des programmes historiés dans le goût du temps, des caricatures et des dessins d'actualité, travaux industriels de quelque rapport!


PORTRAIT D'EUGÈNE VERBOECKHOVEN (1830).

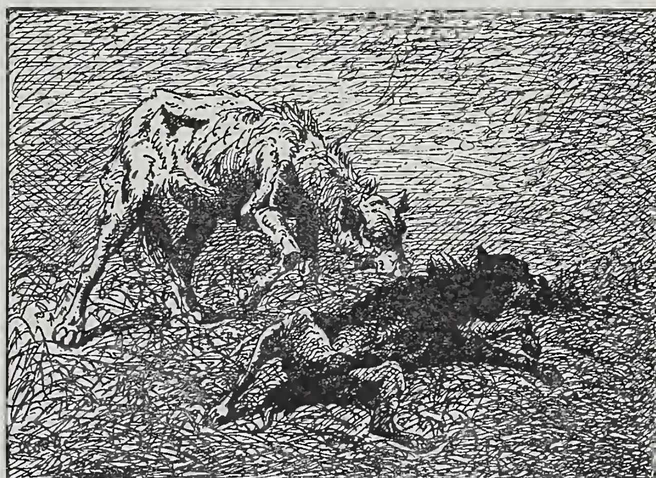
Mais il advint que le désir de voir du pays harcela le jeune artiste. Successivement, il parcourut les Ardennes, une partie de la France et de l'Angleterre, gagnant sa vie de n'importe quelle façon, jusqu'à ce qu'il arriva à Londres en 1824. Alors, dans la capitale anglaise, la ménagerie royale le séduisit vraiment. Ce fut pour lui la révélation de tout un monde à étudier, monde qu'il étudia, du reste, car, quand il revint à Gand, il possédait une collection de lithographies représentant surtout des lions : le « roi du désert » lui avait semblé principalement digne de son attention.

On raconte à propos de cet amour qu'il avait conçu pour l'étude des lions, une anecdote amusante. En ce temps, un dompteur célèbre, nommé Martin, exhibait ses fauves à Gand. Naturellement, Eugène Verboeckhoven assistait à toutes ses représentations dans le but de dessiner. Martin remarqua ce visiteur assidu, devint son ami et, un jour, comme l'artiste s'était plaint à lui que les barreaux de la cage où se trouvait enfermé son lion favori, Néron, le gênaient : « Il ne tient qu'à vous, répondit le dompteur, de faire connaissance plus intime avec Néron ; quand il vous plaira de prendre date, nous entrerons ensemble chez lui; il sera sans doute flatté de votre démarche. » Et de fait, c'est ce qui eut lieu. Mais auparavant, on avait annoncé ce spectacle peu ordinaire. La ménagerie fut donc envahie par la foule. Au premier rang se trouvait le duc de Saxe-Weimar. Martin fit une brillante recette. Verboeckhoven, lui, eut l'occasion de vendre au prince son dessin, exécuté dans la cage du lion. Toutefois, il ne voulut point s'en dessaisir : il pria simplement le duc de constater en marge de son œuvre le spectacle, dont il avait été témoin, et de signer sa déclaration.

En 1827, le maître, qui avait épousé à Gand, le 19 juillet 1822, Mlle Apolline-Ferdinande Hebbelinck, une jeune personne exactement de son âge, qui lui donna trois enfants, une fille, Eugénie, et deux fils, Eugène-Barthélemy et Louis-Hippolyte, épouse modèle qui lui survécut durant l'espace de près de deux ans;


EUGÈNE VERBOECKHOVEN. LE VOYAGEUR, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE PAUL LAUTERS.

en 1827, disons-nous, le maître quitta Gand et vint s'installer à Bruxelles, avec son père et son frère, Louis. « C'est plaisir de voir comme sa vie s'écoule calme et paisible, comme sa famille, composée de sa femme et de trois jolis enfants, présente l'aspect d'un de ces intérieurs que chérit le pinceau flamand, a écrit, en parlant de lui vers ce temps, Mme Zoé de Gamond. » Mais, les Journées de septembre, en 1830, rejetèrent hors de Bruxelles les troupes hollandaises. Le marquis de Chasteler s'engagea en qualité de simple soldat dans les rangs populaires. Bientôt, l'intrépide officier forma son corps de volontaires. Alors Eugène Verboeckhoven, ainsi que les peintres Brias et de Marneffe, devenu tout à coup insouciant de tout intérêt particulier et même de sa gloire d'artiste, abandonna, durant neuf mois, sa chère famille pour combattre les Hollandais.



LOUIS ROBBE. — UNE TRISTE RENCONTRE, DESSIN ORIGINAL.

Cependant, le maître avait exposé de ses peintures et de ses lithographies dès l'année 1820. La paix rétablie, il voulut glorifier la révolution. Dans ce but, il dessina une composition allégorique, rappelant la distribution des drapeaux que le Congrès avait voté aux communes qui s'étaient distinguées par des faits d'armes, et une autre à la mémoire de Jenneval, l'auteur de la *Brabançonne*. Enfin, après avoir terminé encore nombre d'œuvres de ce genre, ses tableaux, notamment *Le Troupeau effrayé par l'orage*, obtinrent un grand succès au salon de 1833, et ils inspirèrent des rimes, qu'on a qualifiées d'ode, à M. Auguste Giron :

. . . .
La patrie a des fils tout pleins d'un noble zèle.
Que ton œuvre dernière a bien mérité d'elle,
Verboeckhoven, mon peintre, artiste aux frais tableaux!
L'art mêlait tes couleurs et tenait tes pinceaux.
Que l'orgueil maintenant vienne, et dise : « En Belgique,
Vous vous assoupissez d'un sommeil léthargique. »
Regardez, dirons-nous, les œuvres que voici ;
Est-il vrai qu'en effet l'art dégénère ici ?

Et, d'année en année, sa renommée augmenta ensuite. On se souvient toujours du succès prodigieux qui accueillit son *Convoi de chevaux attaqué par des loups dans une forêt de Pologne,* ses toiles rapportées d'un voyage fait en Italie au cours de l'année 1842, son *Troupeau de moutons surpris par un orage,* son *Souvenir de la campagne romaine*, en un mot toutes les peintures qu'il exposa jusques en 1860. Mais le salon de Bruxelles de cette année fut néfaste pour lui. Pendant plus de trente ans, l'Europe s'était disputée les produits de son pinceau. Du jour au lendemain, ils furent dédaignés! Brascassat, Troyon et Rosa Bonheur devinrent les favoris du jour. Quelques critiques fidèles, seuls, plaidèrent à son profit des circonstances atténuantes. Sans doute, l'art avait évolué et Verboeckhoven n'avait pas tenu compte de son orientation nouvelle.

Mais était-ce une raison pour juger un homme de la veille avec les idées du lendemain? Et le vieux maître ne connut plus les ivresses du triomphe! Il mourut même à Schaerbeeck, le 19 janvier 1881, sans que le monde artiste fût ému outre mesure de son décès et sans que les critiques contemporains rendissent un complet hommage à son talent indiscutable!...

Pourtant Eugène Verboeckhoven ne se montra pas seulement un lithographe émérite et un peintre délicat, ce fut aussi un sculpteur savant, qui aborda tous les genres, voire le portrait. Son art paraît vieillot; soit. Mais,



EUGÈNE VERBOECKHOVEN. — UN CONVOI DE CHEVAUX ATTAQUÉ PAR DES LOUPS DANS UN FORÊT DE POLOGNE
FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE PAUL LAUTERS.

lorsqu'on le compare à celui de certains de ses émules, on juge qu'il fit preuve d'une science du dessin impeccable et d'une probité artistique extrême. « Il devint un fabricant de tableaux », dit-on. En effet, il produisit beaucoup avec une facilité étonnante : « Sa vie entière n'a été qu'une longue et féconde journée de travail », a remarqué justement son ami, M. Alvin. Toutefois ses idées esthétiques ne retardaient pas tant qu'il semble. L'étude religieuse de la nature constituait sa principale préoccupation. Ses ateliers étaient tapissés de plusieurs milliers d'études peintes d'après nature, ses portefeuilles remplis d'innombrables dessins, attestant une conscience égale à son habileté. Et le soir, la nuit, il travaillait encore, modelait de nombreux sujets : des figures et des animaux, qu'il prétendait reproduire avec une exactitude scrupuleuse au point de vue anatomique, afin d'approcher le plus possible de la réalité, comme le prouvent après tout ses œuvres diverses. Seulement, éduqué à telle époque où l'on avait une singulière compréhension de l'objectivité,



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LOUIS ROBBE. — ANIMAUX AU PATURAGE.

(Musée de Bruxelles).

ayant connu dans sa jeunesse les froids canons davidéens et, plus tard, la manière conventionnelle des romantiques, il dessina, peignit et modela sans laisser une part assez large à l'émotion spontanée. Il faut donc se reporter en imagination au temps où florissait le maître, pour concevoir pourquoi il obtint toutes les distinctions honorifiques possibles et gagna une fortune considérable, enfin pourquoi il eut un sort digne d'envie comme Louis-Marie-Dominique-Romain Robbe, né à Courtrai, le 17 novembre 1806, et décédé à Bruxelles, le 2 mai 1887, dont l'art paraît plus sincère dans l'acception actuelle du mot. Car, ainsi que l'a dit M. Camille Lemonnier dans son *Histoire des beaux-arts en Belgique,* cet artiste « perpétua la tradition savante d'Eu-



LOUIS ROBBE. — ANIMAUX AU PATURAGE, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE ORIGINALE

gène Verboeckhoven avec un sentiment plus vif des rudesses agrestes et des énergies animales. Ses toiles du musée de Bruxelles révèlent un talent correct, une aptitude à peindre, de l'observation et, exceptionnellement comme dans *Le Taureau attaqué par les chiens*, une fougue réfléchie, qui fait penser à Brascassat ; mais on ne sent pas, comme chez Joseph Stevens et Troyon, qu'il ne pouvait faire autre chose que peindre des bêtes. C'est la peinture d'un homme d'esprit et qui en avait assez pour n'en point trop mettre dans ses tableaux. »

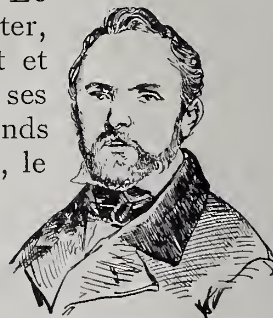
Louis Robbe, en effet, était doué d'une belle intelligence très cultivée. Fils de Dominique, un des principaux avocats-avoués de Courtrai sous l'Empire, et de dame Rosalie Ovyn, qui avaient trois enfants : Eugène, Louis et Henri, le maître appartenait à la bonne bourgeoisie aisée, et, pour plaire à son père, autant que pour suivre les traditions de la famille, il avait conquit, en 1830, le titre de docteur en droit à l'université de Gand. Mais c'était au demeurant un peu malgré lui ! Tout enfant encore, sa vocation artistique l'avait conduit à peindre en cachette, chez un boucher courtraisien.

Il avait reçu ensuite les conseils d'un ami, du paysagiste Jean-Baptiste De Jonghe. Puis, à l'université, la tarentule artistique ne l'abandonnant pas, il avait continué à peindre presque à l'insu de ses parents. Si donc Louis Robbe fut avocat, il fut surtout peintre ! Car, en vérité, étant stagiaire plus tard chez le notaire Reynaert à Anseghem, puis juge de paix à Morsele et, après la mort de son père, à partir de 1835, avocat-avoué à Courtrai, il partagea son temps entre l'art et le droit, sacrifiant la science à la poésie, comme le prouve ce fait : il exposa au salon de Bruxelles en 1839, et son envoi fut salué par des éloges enthousiastes. « M. Robbe constata *La Renaissance*, une revue d'art de l'époque, a débuté d'une manière éclatante par un tableau de bestiaux, où les connaisseurs ont reconnu un artiste près de devenir un maître de premier ordre. Un paysage traité avec franchise, des animaux peints avec une grande fermeté, une anatomie exacte et pleine de vie, une couleur solide, des détails étudiés à fond, un ensemble plein de verve et d'énergie. Cette toile assigne un rang très élevé à M. Robbe qui, on le voit, cherche à se rattacher aux grands peintres anciens qui ont traité ce genre, à Paul Potter surtout. » Et ce succès fut corroboré par l'octroi d'une médaille d'or, décernée par le gouvernement.



EUGÈNE VERBOECKHOVEN.
SOUVENIR DE LA CAMPAGNE DE ROME
(MUSÉE DE BRUXELLES).

Cependant, séduit par cet heureux début, Louis Robbe, qui avait épousé à Bruxelles, le 27 novembre 1831, une jeune fille charmante, noble, d'origine espagnole, Mlle Adèla de Urqullu, alliée au duc de Lorenzo, qui voulut être le parrain de ses deux enfants, Louis et Marie, vint habiter Bruxelles, en 1840, et il fut nommé avocat du ministère des finances. Mais cela ne l'empêcha pas de peindre et de glaner d'autres succès : décoré en 1843 il obtint, dans la suite, de nombreuses distinctions honorifiques autres. Toutefois, il y eut comme une accalmie dans sa productivité artistique. En 1852, parut une *Revue de l'Exposition générale des beaux-arts,* rédigée par une société de gens de lettres sous la direction de M. J.-G.-A. Luthereau. « M. Robbe, dit l'un de ses rédacteurs, s'est relevé cette année de l'état de somnolence dans lequel le dernier salon de 1848 l'avait trouvé. Son énergie s'est réveillée, son adresse de pinceau s'est fait valoir encore plus que de coutume ; il brille, en un mot, par une foule de qualités matérielles que nous ne lui connaissions pas. *L'Abreuvoir* et *Le Combat* sont deux de ses meilleurs tableaux. Le premier est parti pour l'Allemagne, le second, à n'en pas douter, ne manquera pas d'acquéreurs. C'est solidement, adroitement et grassement peint ; les attitudes sont justes, l'anatomie de tous ses animaux accuse des études spéciales et l'arrangement de ses fonds et de ses terrains présente des qualités essentielles. Les eaux, le ciel, l'aspect général de la nature, — qui nous paraît une très belle matinée de printemps, — tout cela accuse des progrès notables, une entente parfaite de l'art et une très grande richesse de couleur et d'exécution. » D'autre part, M. Victor Joly, dans son compte-rendu du salon de 1857, constata : « La



PORTRAIT DE LOUIS ROBBE.

critique est sujette à d'étranges retours avec des artistes aussi inégaux et aussi capricieux que M. Robbe. Si aujourd'hui, elle les applaudit, demain elle se voit forcée de les traiter avec sévérité. — C'est surtout chez M. Robbe que les expositions se suivent et ne se ressemblent pas. » Mais pouvait-il en être autrement? Les souffrances morales avaient torturé le maître : sa jeune femme était décédée en 1844 et, en 1856, son fils était mort, à l'âge de dix-huit ans. Dès lors, il vécut seul avec sa fille, qui prit le voile dans la congrégation des dames adoratrices, au couvent de la rue de la Charité à Bruxelles, seulement après le trépas de son père, car elle se montra pour lui un ange de dévoûment, à partir de l'année 1863.

Vers cette époque, en effet, Louis Robbe fut frappé d'un mal mystérieux, qui le tint alité pendant deux ans : il prétendait qu'il ne dormait plus et qu'il avait perdu tout appétit, et cette obsession le hanta toujours désormais. Même, durant les dernières années de sa vie, il donnait des signes non équivoques de détraquement cérébral; c'est ainsi qu'il voulait sans cesse peindre deux tableaux par jour et retoucher certaines toiles, dont il gâtait invariablement l'aspect. Or, il était déjà malade, lorsque le gouvernement belge lui accorda l'autorisation « de rafraîchir » ses *Animaux au pâturage aux environs de Courtrai*, appartenant au musée de Bruxelles. Mais au lieu de « rafraîchir » cette belle œuvre, il l'enduisit d'une espèce de vernis brunâtre qu'on ne put plus enlever et qui a changé en peinture désagréable, d'un ton sale, la toile primitivement d'un beau gris argenté...



LOUIS ROBBE. — LES TAUREAUX, DESSIN ORIGINAL.

Durant des années, l'artiste fut encore obsédé par l'idée de la mort : « Je crèverai demain! » disait-il à qui voulait l'entendre, et il était mal venu celui qui essayait de lui faire entendre raison! Alors il se mettait dans des rages terribles, menaçait de tout briser, voire de tuer l'insolent! Et, comme le pauvre homme était d'une stature de beaucoup au-dessus de la moyenne et d'une force prodigieuse, ses colères n'étaient point sans danger...

Donc, pendant six semaines, il avait fait venir régulièrement chez lui, deux fois par jour, Mlle Euphrosine Beernaert qu'il affectionnait beaucoup, et cela pour lui annoncer tout aussi régulièrement qu'il « allait crever le lendemain »! Mais il se fit, lors d'une de ces visites, que Mlle Euphrosine Beernaert, pourtant avertie de ne pas contrarier le malade sous peine de graves désagréments, s'avisa de lui dire sérieusement : « Voyons, confrère, voilà près de deux mois que vous m'annoncez votre décès pour le lendemain et vous êtes toujours en vie! Vous ne mourrez donc pas de sitôt! » « Quoi!... » riposta-t-il d'un air menaçant. « Quoi!... » Néanmoins à la colère succéda chez lui la stupeur. Une femme osait le contredire! Eut-il une lueur de raison? Peut-être! En tout cas, l'artiste qui se repentait de sa franchise et se retirait

à reculons, craignant une scène épouvantable, un malheur possible, fut très heureuse de ce qu'il lui dit, au moment où, peureusement, elle tenait la porte et où il se précipitait vers elle, ayant en main un tableau : « Vous êtes une bonne fille et vous méritez ce tableau ! Emportez-le; il vous appartient !... »

Nonobstant ses deuils de famille et cette triste fin, l'excellent animalier, qu'on surnommait « Robbe la Bête », par allusion au genre qu'il peignait et pour le distinguer de son frère Henri, « Robbe la Fleur », dénommé ainsi parce qu'il aimait, lui, à reproduire des natures mortes dans lesquelles la flore occupe une large place, eut une existence heureuse. M. Emile Leclercq a consacré à l'explication de sa vie et à l'étude de son art quelques pages intéressantes. Il raconte entre autres choses que le maître était un charmeur, brillant et spirituel causeur, de tendance libérale, pourtant ennemi des principes radicaux dans le domaine de l'intellectualité, bon musicien et chanteur parfait, doué d'une voix de ténor pénétrante, de plus gastronome fervent. La cuisine pour lui, assure-t-il encore, était réellement un art. Il avait coutume de dire, moitié riant, moitié grave : — « L'Europe ne possède que deux cuisiniers émérites, *moi* et Alexandre Dumas père. »

Quoi qu'il en soit, Louis Robbe était un travailleur énergique. Levé à l'aube, durant la bonne saison, il scrutait les effets de la nature, quelque part en Ardennes, en Flandre ou en Campine, peignait jusqu'au soir sans désemparer et donnait volontiers des conseils aux jeunes artistes. Et le succès couronna ses efforts, répétons-le. Car, si Eugène Verboeckhoven vit son étoile pâlir définitivement, lors de l'exposition de 1860 où triompha surtout Troyon, ses tableaux furent comparés à ceux de l'artiste français. La critique, dont M. P.-A. Proost dans sa *Revue du salon de 1860* se fit l'écho, jugea : « M. Robbe s'éloigne moins du faire de Troyon que M. Verboeckhoven. » Et cet air de famille entre les œuvres du peintre français et celles du peintre belge fut favorable à celui-ci, ou plutôt son réalisme bien flamand en tout, sa sincérité, conforme au goût du jour, lui permit d'être apprécié favorablement jusque vers la fin de sa vie, tandis que le pauvre Eugène Verboeckhoven fut méprisé par les artistes de la nouvelle génération, partageant en cela le sort d'un autre maître de l'Ecole de 1830, plus délicat et plus personnel que lui : Jean-Baptiste Madou.



LOUIS ROBBE. — ANIMAUX AU PATURAGE AUX ENVIRONS DE COURTRAI
(MUSÉE DE BRUXELLES).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN-BAPTISTE MADOU. — LE TROUBLE-FÊTE.

(Musée de Bruxelles).



LA FÊTE AU CHATEAU (MUSÉE DE BRUXELLES).

JEAN-BAPTISTE MADOU

A l'extrême limite de St-Josse-ten-Noode, faubourg de Bruxelles, se trouve une place, en forme d'hémicycle, appelée « place Madou ». Par cette dénomination, l'édilité locale a voulu commémorer, après la mort du vieux peintre, survenue le 3 avril 1877, que c'est en cet endroit qu'il vécut. Car, en effet, trois maisons semblables, adjacentes, situées sur cette voie publique, ont leur façade percée d'énormes baies d'atelier; l'une était occupée, autrefois, par l'auteur célèbre du *Trouble-fête*, l'autre par son beau-fils, le peintre Alexandre Robert. Et cet atelier du maître, d'où sortirent tant d'œuvres et d'œuvrettes charmantes, rappelait, par certains détails, l'affection que les principaux artistes belges, français et hollandais témoignèrent au spirituel anecdotier.

L'atelier était orné de dix-neuf médaillons, encastrés dans une boiserie de chêne et peints par Beaume, Clays, Francia, Blès, Hamman, Lapito, Kreins, Lauters, Vieillevoye, Navez, Le Poitevin, Vordeker, Pelletier, Leys, Tavernier, Schelfhout, Charles et Edmond Tschaggeny et Verver; médaillons que l'amitié avait offert à Madou, au moment où il s'était installé dans sa coquette demeure; et, par délicatesse, pour ne pas fausser compagnie à la pléiade sympathique, lui-même avait rempli un vingtième médaillon, en y peignant l'esquisse d'une de ses plus jolies compositions, l'*Audience de police*. Puis, l'ameublement était achevé par quelques portraits de famille; par un ravissant tableau de l'Allemand Hubner; par un portrait d'Alexandre Dumas, surchargé d'annotations autographes; par une petite bibliothèque musicale,

d'une trentaine de partitions; par des portefeuilles, méthodiquement bourrés de dessins et d'aquarelles; par des chevalets, supportant des toiles et des esquisses; par des défroques amusantes de ton, servant aux modèles; enfin, cet ameublement était celui d'un amoureux d'art et de pittoresque, à la fois sérieux et gai, comme les graphides et les peintures du bon-papa gouailleur, propriétaire de céans!

Je vous jure, malepeste! que la verve et l'esprit d'à-propos ne lui manquaient pas.



LE COLLIER (MUSÉE D'ANVERS).

Voulant, apparemment, témoigner que l'éclectisme philosophique, inventé par Victor Cousin, ne lui plaisait pas d'aventure : « M. Cousin est trop fort pour moi; je ne puis le suivre dans son livre *du Vrai, du Beau et du Bien* », se contenta-t-il de répondre à quelqu'un, qui lui demandait son avis sur cette compilation assez indigeste et prétentieuse. D'un vaniteux très prolixe, il dit un jour : « En se montrant aussi long, il espère paraître grand; » d'un artiste affectant le puritanisme : « Il concourt sans cesse pour le prix de vertu; » d'un bonhomme très avide de popularité : « Si la guillotine popularisait, il grimperait de suite sur l'échafaud. » Au fond, ces ripostes n'étaient pas offensantes. Que décélaient-elles, sinon les boutades d'un esprit amusé de tout? On l'a constaté : « Il riait en dedans et restait muet, imperturbable, même lorsqu'il crayonnait la charge d'une physionomie. » Or, il en fit en abondance; et, parfois d'une laideur si expressive que son dessin mettait en fuite, tant il taquinait la vanité du solliciteur importun et le réduisait aux abois. Mais, ce n'était pas seulement un pince-sans-rire; c'était encore un parfait homme du monde.

Il aimait la musique et la cultivait. Une lettre badine, adressée à Mlle Euphrosine Beernaert, femme-peintre talentueuse, le 4 février 1872, raconte ce penchant d'une façon humoristique; elle a trait à une soirée musicale, organisée chez lui : « J'accepte le programme proposé par vous, mon contralto. Je confesse mon égoïsme à ce sujet et sans poser un ultimatum, je dirai : Vous chanterez pour moi, mes belles, ne l'oubliez pas! » Et cette curieuse épître, d'un vieillard à une femme, paraît coquette, en vérité. Elle a une allure mil huit cent trentesque délicieuse. N'évoque-t-elle pas les marivaudages d'antan, adorés dans ce qu'on appelait jadis « un bureau d'esprit »? D'ailleurs, pareilles réminiscences, tallées par la plume de ce contemporain d'alors, n'étonnent pas. Car Madou, durant sa jeunesse, avait pu, quelquefois, s'instruire



PORTRAIT DE J.-B. MADOU, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE BAUGNIET (1836)

de l'étiquette, auprès de vieilles gens, qui pratiquaient fermement l'antique politesse française; et, durant son âge mûr, il avait pu thésauriser les enseignements d'un milieu essentiellement raffiné, en vivant sans cesse, dans l'entourage d'Adolphe Quetelet, l'illustre savant belge, dont il avait épousé la sœur utérine, Mlle Mélanie Lennuyer, en 1834.

Les réunions chez Mme Quetelet, qui en faisait les honneurs, aidée par sa fille, Mme Paul-Jean Clays, la femme du mariniste, avaient, en ce temps, une vogue justifiée. Nulle sommité scientifique, artistique ou littéraire qui ne voulût y assister. Tous à l'envi se rendaient volontiers chez « le directeur de l'Observatoire, secrétaire perpétuel de l'Académie et président de la Commission centrale de statistique ». Car, on y rencontrait de Humboldt, François Arago, Le Verrier, les deux Ampère, Gioberti, Cobden, Wheastone, David d'Angers, Gudin, Horace Vernet et beaucoup d'autres. La science, l'art et la littérature faisaient l'objet des conversations; et vous songez bien qu'on causait de tout cela, en considérant les choses de haut! Mais, parfois, les soirées de Mme Quetelet étaient d'autre nature. Sans doute; les savants y assistaient encore; cependant, on s'y occupait exclusivement de musique. Les plus célèbres chanteurs, les meilleurs instrumentistes régalaient l'auditoire; Géraldy, Ponchard, Sivori, Théodore Hauman, Mme Sabatier et Mme Hensel, sœur de Mendelsohn, improvisaient des concerts, dans l'home hospitalier. Et faut-il le dire? toujours l'excellent Madou s'empressait à ces fêtes. Elles lui donnaient même de remarquables occasions pour exercer son crayon; il exécuta une centaine de portraits et de charges de tous ceux qu'il y coudoyait, connus ou inconnus. Il travaillait surtout, pendant les soirées intimes, néanmoins, quand on était plus libre, moins gêné pour tasser ses impressions. Celles-ci naissaient d'ordinaire de la littérature, en telles occurences. Mme Quetelet adorait Walter Scott. Dès qu'une de ses œuvres venait d'être traduite, elle s'empressait de l'acquérir et la dévorait en particulier. Ensuite, son petit cénacle de familiers étant réuni, elle jouissait du plaisir de narrer ses découvertes, de lire à haute voix les passages qui l'avaient séduite et de les commenter. Naturellement, sa lecture, autant que ses commentaires, charmait l'assistance, peut-être davantage Madou que les autres; car, encore une fois, ils lui donnaient belle latitude, pour exercer son talent de dessinateur; il composait prestement quelque scène qui l'avait frappé, soit dans les *Puritains,* soit dans *Ivanhoë,* soit dans *Woodstock;* et ces notations hâtives constituaient des canevas, sur lesquels il brodait certaine pimpante aquarelle, le lendemain.


GARDE BOURGEOISE EN GOGUETTES.

Mais, parfois, il arrivait que ces réunions paraissaient trop sérieuses. Ne fallait-il pas allier le plaisant au sévère? Indubitablement; et alors on jouait très gaîment au « jeu des charades en actions ». Le maître-graveur et

lithographe italien, Louis Calamatta, l'avait mis à la mode. Il y était de première force; son élève, Adolphe Quetelet, aussi. Et vous imaginez-vous bien, des savants et des artistes jouant à ce jeu-là? Telle éventualité semble improbable, et cependant elle fut! Même, ils ne s'arrêtèrent pas en si bonne route. De leurs contemporains se souviennent encore des bals masqués et travestis, qu'organisèrent et dirigèrent, toujours, l'austère et sérieux Quetelet, le bon et mélancolique Calamatta et le sage et prudent Madou...

Car, ils savaient s'amuser follement nos pères. Leur situation spéciale dans une société jeune, heureuse, comme née par enchantement, où toutes



LA CHASSE AU RAT, D'APRÈS LA GRAVURE DE J.-B. MEUNIER.

les aspirations étaient satisfaites, où tous les appétits étaient repus, permettait la joie, autorisait le rire. Nul souci du lendemain ne les géhennait. Que pouvait être le souci? Ils l'ignoraient au juste; et ils avaient la conviction qu'un régime politique parfait étayât leur bonheur présent, garantît leur félicité future. Ah! les braves gens se forgeaient l'illusion qu'ils avaient conquis la liberté, qu'ils avaient intrônisé l'égalité, qu'ils avaient imposé la fraternité!... Ne s'imaginaient-ils pas aussi qu'un idéalisme éclectique dût régénérer le monde; cet idéalisme de Lamennais, surajouté à celui de Victor Cousin, allié à un vague positivisme, concrété dans le catholicisme-libéral? Vraiment, ils ne doutaient de rien, puisqu'ils estimaient qu'on pût marier l'eau et le feu! Et si telles étaient les convictions des Cousin, des Lamennais, des Lacordaire, des Montalembert et des Gerbet, naturellement d'autres esprits supérieurs et, à leur suite, des esprits moins éclairés professaient les mêmes utopies. La fraternité surtout leur semblait à jamais instaurée en



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN-BAPTISTE MADOU. — LA LEÇON DE MUSIQUE.

Belgique. La révolution « avait opéré, a constaté un écrivain de l'époque, une fusion de l'ancienne société aristocratique de Bruxelles, si froide et fermée, avec les hommes nouveaux, que les événements avaient mis en relief. Les bals et les concerts de la Cour et ceux du Ministère de la guerre produisirent cette union... ».

Rien n'est d'un lyrisme plus saugrenu que ce morceau, écrit en 1832,



LES POLITIQUES DE VILLAGE (MUSÉE DE BRUXELLES).

lorsque la tranquillité fut rétablie et les inquiétudes calmées, après les Journées de septembre : « Un bal!... un bal au milieu d'un salon éclatant d'or et de gracieuses draperies, orné de mille lumières étincelantes, une musique nombreuse et cadencée, des groupes de jeunes beautés toutes fraîches de plaisir et de ce doux incarnat qu'imprime au teint le plus pâle une danse molle et légère ; un bal où l'on cause librement à la jeune fille si modeste, si réservée dans le fauteuil glacial d'un cercle bien sérieux, si indulgente, si impressionnable au milieu des fleurs, des bougies étincelantes et de la musique toujours harmonieuse et gaie; un bal où l'on vit d'une illusion de fête, de sourires gracieux et de tendres propos; un bal où l'on ose serrer pour la première fois une main qu'on n'eût peut-être jamais rencontrée..., car notre société toute flanquée de convenances et d'étiquettes, a eu soin de séparer partout

les êtres les mieux faits pour se voir et s'aimer. Un bal est chose enivrante, merveilleuse. C'est une illusion, une illusion charmante... »

Quoi qu'il en soit, les événements politiques de 1830 et l'état de la société d'alors, expliquent l'œuvre total de Madou, — ses lithographies, ses aquarelles et ses peintures; — ils expliquent aussi le caractère bon et amusé de l'artiste, caractère qu'il ne perdit jamais; disons même que dame Fortune l'avait favorisé de ses bienfaits, dès sa naissance, et qu'il eut été parfaitement ingrat, s'il n'avait reconnu ses dons par le sourire stéréotypé, qui plissait doucement ses lèvres.

Il naquit dans un quartier du vieux Bruxelles, rue de la Braie, le 24 janvier 1796. Étant gamin, il put vagabonder à travers la ville en toute liberté, assister aux réjouissances publiques, aux concerts en plein vent, aux revues militaires. Adolescent, il lui fut loisible de s'enthousiasmer pour les drames et les comédies, d'entendre, après avoir fait le pied de grue, pour obtenir des contre-marques ou des billets de faveur, les artistes en renom; jamais personne ne le contraria. Plus tard, quand il fallut songer à aider à une famille nombreuse de six enfants, dont il était l'aîné, c'est à peine s'il dut se morfondre, pendant quelques mois, dans un magasin d'aunage. Déjà, le dessin le sollicitait. Il entra à l'académie de Bruxelles, et fut pris en affection par Célestin François. Bientôt nommé dessinateur au département de la guerre, sous le régime hollandais, il collabora à l'exécution des cartes topographiques de la Belgique, vaste entreprise décrétée par le gouvernement des Pays-Bas. Or, dans la suite, son travail l'ayant amené en Flandre, il fit la connaissance, à Courtrai, de M. Outies, qui devint, plus tard, colonel d'état-major, après la révolution. Le futur officier dessinait; Madou se préoccupa aussi de croquer. Cependant, la chance continua de le favoriser; le hasard le mit en relation avec M. Jobard. Cet ingénieur et géomètre français importa la lithographie chez nous. Il commanda divers travaux à Madou. Et l'avenir de celui-ci fut définitivement assuré.



LES BALAYEURS, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE J.-B. MADOU.

Tour à tour, il lithographia, en l'espace de deux ans, de 1825 à 1827, les *Vues pittoresques de la Belgique*, la *Vie de Napoléon*, les *Costumes des Belges anciens et modernes*, les *Costumes des habitants de toutes les provinces des Pays-Bas*. Quand la révolution éclata, il endossa la blouse des patriotes et arbora leur cocarde tricolore, peut-être par amour de la patrie, peut-être aussi pour étudier les mœurs des insurgés. Car son talent a conservé le souvenir des silhouettes du roi *Léopold Ier pendant la campagne de 1831*, des *Gardes civiques en 1831*, encore des *Gardes civiques dans leur costume, adopté par le roi, le 6 février 1832*, et des *Costumes militaires de l'armée*. D'ailleurs, tout incitait à ces représentations militaires. La



BOULANGER CORNANT DU PAIN, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE J.-B. MADOU.

presse excitait l'ardeur patriotique ; on était, soit avant les Journées de septembre, soit à la veille de la Campagne de dix jours. « Les ennemis ont foulé le sol sacré de la patrie, lisait-on dans les journaux. Le vol et l'incendie, les massacres, les tortures hideuses les suivent. Belges, aux armes ! Il faut venger vos frères ! Il faut refouler dans leurs marais ces hordes de lâches, ces brigands qui déshonorent l'Europe civilisée, par des crimes dignes des annales du moyen âge. » Et comment, je vous prie, ne se serait-on pas enflammé à ces déclamations? Mais, dès que la note était changée, quand les journaux inséraient : « La ville offre un coup d'œil magnifique. Toutes les rues que doit traverser le cortège de Léopold Ier, entrant à Bruxelles, sont élégamment décorées. La foule se promène entre deux rangées d'arbres et de bannières tricolores. De distance en distance flotte le pavillon national, suspendu à des cordages. Toutes les maisons sont garnies de guirlandes et d'inscriptions. Ça et là ont été élevées des pyramides de verdure. On a placé des orchestres à la porte de Laeken, dans la rue Neuve et le Cantersteen; » quand les journaux inséraient cela, disons-nous, le dessinateur s'en allait en quête de motifs à lithographier. De la sorte, il fit une série d'œuvres vraiment curieuses, avec un grouillement de personnages minuscules, coiffés de claques indescriptibles, de schakos bizarres, constellés de décorations, ornés de pied en cap ; de personnages adorablement mêlés à une foule étrange d'hommes, agitant des chapeaux évasés, portant des « habits en queue de morue », de grandes bottes, cachées par des « pantalons collants, à sous-pieds », escortant une pléiade de dames, « coiffées à la chinoise », encapuchonnées dans des « cabriolets », noyées dans des jupes d'une ampleur extraordinaire !



L'ARQUEBUSIER, D'APRÈS LA GRAVURE DE J.-B. MEUNIER.

Cependant, malgré leur petitesse, on reconnaît la plupart des acteurs principaux de ces scènes : le roi Léopold Ier, l'ex-régent Surlet de Chokier, le baron Beyts, Charles Rogier, le comte de Theux de Meylandt, Lebeau, Henri et Charles De Brouckere, de Gerlache, Nothomb, Defacqz, l'abbé De Haerne, Alexandre Gendebien, Jottrand, Paul Devaux, Van de Weyer, Leclercq, Forgeur; en somme tous les hommes de la révolution qui, par coquetterie, portaient les favoris simplement, ou les favoris et la moustache, suivant que leurs opinions étaient plus ou moins avancées...

Encore faudrait-il énumérer les portraits lithographiés par le maître, les *Scènes de la vie des peintres* et plusieurs centaines de planches, pour donner le catalogue complet des lithographies qu'a prodiguées Madou. Et probablement n'eut-il pas abandonné de sitôt ce procédé d'art, qui lui convenait bien, sans les sollicitations de Mme Madou, femme-peintre de talent, dans sa jeunesse, ancienne élève de Navez : elle l'engagea à peindre et il se mit à la besogne.

A dater de 1839, les toiles se succèdent sur son chevalet. Sa verve reste inépuisable. Il expose, pendant quarante ans, les faits et gestes drôlatiques des prud'hommes politiciens, des ivrognes, le tumulte des tavernes, le vacarme

des kermesses, les rixes des buveurs, les disputes des époux mal assortis; puis, les personnages raffinés, les amoureux, les fiancés, les mondains et les mondaines. En définitive, tous les âges de la vie et toutes les conditions sociales ont excité son imagination, qui a inventé le comique, mais jamais le trivial.

L'ami de la cuisinière, Le croquis, le *Marchand de bijoux,* le *Ménétrier,* le *Mauvais ménage, Van Dyck à Saventhem,* le *Corps de garde d'autrefois,* l'*Audience de police, Ostade au cabaret,* la *Fête au château,* le *Trouble-fête,* le *Coup de l'étrier,* la *Chasse au rat,* le *Nouveau seigneur du village* et d'autres toiles en masse, vulgarisées par Louis Calamatta et Jean-Baptiste Meunier — qui en ont fait de remarquables gravures, — Billoin — qui les a interprêtées en de délicieuses eaux-fortes, — Simoneau et Ghémar — qui les ont reproduites sur pierre; — toutes ces toiles prouvent que Madou a été un artiste doué d'une prodigieuse facilité d'exécution, mise au service d'un humour indiscutable.

Il a, de son vivant, joui d'une réputation énorme. Sa vogue a diminué, certes. Pourquoi donc? Parce que nos préoccupations journalières sont plus sérieuses, et que nos aspirations artistiques sont de nature plus conséquentes.

En vérité, Madou n'a jamais synthétisé l'extrême philosophie de l'existence, ainsi que l'ont comprise les Molière et les Teniers. Son idéal était plus borné. On requerrait de l'esprit facile; il en a profusionné. Et, s'il faut résumer son œuvre, très artiste et très intéressant, nous affirmons que le maître a graphié la bonhommie enjouée de Dickens, en lithographie, en aquarelle et en peinture et qu'il restera comme étant l'expression la plus complète des exigences spéciales de la société contemporaine de 1830, exigences qui ont persisté, plus ou moins, jusqu'en 1875, à peu près.



LE SALON DE BRUXELLES, EN 1825, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE J.-B. MADOU.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

THÉODORE FOURMOIS. — LE MOULIN.

(Musée de Bruxelles).



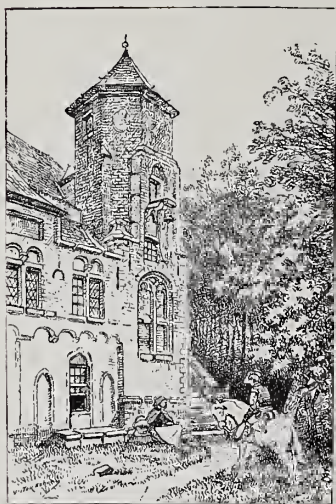
FRANÇOIS ROFFIAEN. — UNE VUE DES BORDS DE LA MEUSE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

THÉODORE FOURMOIS

Si les peintres d'histoire étaient nombreux parmi les artistes de l'école romantique, les peintres de genre, imitateurs pour la plupart de Ferdinand De Braekeleer le Vieux, étaient nombreux encore et les paysagistes exposaient en foule. Aussi que de noms oubliés totalement ne faudrait-il pas écrire pour les signaler tous! Cependant, il importe de rappeler l'existence de quelques-uns d'entre eux, en ajoutant que certains traitèrent parfois la figure : Mlle Bertine Kuhnen, Joseph Perlau, Charles Van der Eycken, Edouard De Vigne, Philippe Bron, Désiré Donny, François Böhm le Jeune et Auguste Böhm, fils de François le Vieux, Théophile Aerssen, Henri Baert, Félix Bovie, plus connu comme chansonnier, Charles Van der Borght, Emile Bert, Gérard Créhay, Michel Van Cuyck, Charles Delatour, Auguste Delfosse, Eugène Van Delft, Eugène Deterre, Emile Haine, Hubert Hallaux, De Vigne-Quanonne, Hyacinthe Hauzeur, Edouard Hillen, Pierre-Louis Kuhnen, qui forma d'assez nombreux élèves, Ferdinand Marinus et Jacob Jacobs, même ces deux derniers artistes méritent mieux qu'une simple mention.

Ferdinand Marinus naquit à Anvers, en 1808. Elève d'un paysagiste qui avait reçu des leçons de Guillaume-Jacques Herreyns, paysagiste oublié également, — car qui se souvient de J.-F. Van der Poorten qui vécut de 1789 à 1874? — il débuta au salon de 1833 et fut remarqué à cause du romantisme échevelé de sa peinture. Quelles circonstances le conduisirent à Namur? L'espoir de remplir des charges professorales à l'académie de cette ville, car, à peine y était-il installé qu'on lui donna la direction de cette école; et alors, il changea sa manière de peindre et celle-ci devint plus réaliste. Mais si on connaît très peu les immenses travaux décoratifs du maître, exécutés en grande

quantité pour les salons de l'hôtel de ville de Namur et les châteaux des environs, la gloire lui vint toutefois, sous forme d'une récompense publique. Le 27 décembre 1882, l'administration communale de Namur organisa, en effet, une manifestation en son honneur; elle voulait de la sorte rendre un hommage public au dévouement du professeur qui, pendant près de cinquante ans, avait dirigé l'académie locale, où il eut pour élèves principaux : Joseph Kindermans, François-Jean-Xavier Roffiaen, Joseph Quinaux, Théodore T'Scharner, Armand et Auguste Dandoy, paysagistes; Prangey et Pigeon, peintres d'histoire et de portraits; Baudin et Cattelin, peintres de genre; Laborme, sculpteur et Falmagne, graveur. De plus, les autorités avaient décidé qu'à cette occasion le prix Blondeau, fondation destinée à récompenser ceux des habitants de Namur qui se distinguent par des actes de haut civisme, lui serait donné. Et, de la sorte, celui qui avait implanté le goût de l'art et celui des arts industriels dans le Namurois vécut heureux, honoré par ses concitoyens, à l'abri du besoin et entouré de l'affection de ses quatre enfants, survivant de son mariage avec Marie-Anne Bertrand, jusqu'à son décès survenu à Namur, le 6 juillet 1890.



PIERRE-LOUIS KUHNEN. — LE SOIR, DESSIN ORIGINAL.

Jacques-Albert-Michel Jacobs, connu sous le nom de Jacob Jacobs naquit à Anvers, le 19 mai 1812 et y mourut presque subitement, le 10 décembre 1879. Par sa mère, Marie-Thérèse Van Beethoven, il était l'arrière-neveu du célèbre musicien, dont le père, Théodore, était Anversois d'origine. De famille peu fortunée malgré cela, on le destina, dès sa plus tendre jeunesse, au métier de typographe. Enfin, il fréquenta l'atelier de Ferdinand De Braekeleer le Vieux, puis devint élève de l'académie de sa ville natale. Mais bientôt, en 1843, il fut attaché à cette institution en qualité de professeur, chargé des cours de peinture de paysage et d'animaux, place qu'il conserva jusqu'à sa mort, si bien que la plupart des animaliers et des paysagistes anversois contemporains reçurent ses conseils, très drôles en vérité! On raconte, par exemple, qu'il faisait peindre par ses élèves, à l'atelier, des troncs d'arbres, des branchages constellés de feuilles mortes, des monticules de terre, des mottes de gazon, des pierrailles! On dit encore que ces accessoires, bases des compositions conventionnelles qu'il imposait à ses disciples en guise d'exercices, furent saupoudrés maintes fois de plâtre, afin de leur donner l'aspect d'effets de neige!...

Jacob Jacobs avait visité l'Egypte, la Turquie, la Grèce, la Suède, la Norvège et la Russie. Son atelier était garni d'études innombrables rapportées de ces pays. Elles servaient à la peinture de ses tableaux, très goûtés vers 1850 et après : ruines, vues de ville, paysages et marines, tableaux qui lui valurent de nombreuses distinctions honorifiques.



FERDINAND MARINUS. — LE PASSAGE D'EAU, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE CHARLES BILLOIN

Mais les toiles de Théodore Fourmois, lithographe de talent, à l'aurore de sa carrière, puis

paysagiste remarquable, éclipsent celles de tous ses émules d'alors.

Théodore-Joseph Fourmois était Wallon d'origine — il naquit à Presles, le 14 octobre 1814. — Son père, Alexandre, occupait une humble position dans les douanes. Sa mère, qui s'appelait Joséphine Paquet, on le conçoit, n'était pas riche non plus. Cependant le futur artiste avait à peine trois ans lorsque les malheurs l'accablèrent : sa mère décéda, son père perdit son emploi et il fut amené par celui-ci, après de multiples pérégrinations, à Bruxelles où l'un et l'autre furent hébergés à la Cambre, dépôt de mendicité de l'Etat. Mais des artistes musiciens, MM. Defossez et Michelot s'intéressèrent à eux, de plus l'origine wallone de l'enfant et son extrême détresse furent des raisons péremptoires pour que M. De Wasme-Pletinckx, né à Tournai, par conséquent Wallon, et sa dame, très bonne et très pieuse, lui accordassent l'hospitalité à leur tour et le recueillissent, à l'âge de treize ans.

La demeure de ces braves gens, située place Sainte-Gudule, était un véritable cénacle d'artistes après la révolution de 1830; on y voyait fréquemment réunis : Charles Billoin, Joseph Coomans, Jean-Baptiste Madou, Guillaume Van der Hecht, Charles Baugniet et François Stroobant, entre autres, s'occupant de lithographie, procédé à la mode et qu'éditait avec succès M. De Wasme-Pletinckx. Quoi d'étonnant dès lors que celui-ci rêvât de faire de son pupille un artiste célèbre et que sa dame, guidée en cela par ses sentiments pieux, s'évertuât à lui inculquer des idées religieuses? Théodore Fourmois apprit donc bientôt le dessin et fit une collection de lithographies pour l'*Artiste*, revue artistique et littéraire datant des premières années qui suivirent 1830, publia en collaboration avec Jean-Baptiste Madou l'album des *Vues de Spa* et signa avec Paul Lauters et François Stroobant celui des *Vues du Rhin*.



JACOB JACOBS. — UNE VISITE DANS LES RUINES, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE FRANÇOIS STROOBANT.

Ce n'était pas, toutefois, la réalisation de son idéal. Déjà, il aspirait à peindre, sinon à devenir un maître illustre ! Même, il avait choisi un modèle qu'il ambitionnait d'égaler : le peintre hollandais, Jean Wynants. Et c'est cet amour de l'agreste, ainsi défini par l'obsession d'un paysagiste ancien, qui explique pourquoi Théodore Fourmois allait peindre, accompagné de son ami François Stroobant, à Saint-Job, à Verrewinkel, villages plantés aux portes de Bruxelles, sur la lisière de la forêt de Soignes, endroits charmants où il trouvait des sites rappelant ceux de son maître favori !

Donc, le jeune peintre débuta au salon de 1836. On remarqua beaucoup son *Etang de Hoeylaert* et son *Site pris dans les Ardennes*. La critique s'y intéressa vivement. Elle jugea bien que ses tableaux n'étaient point parfaits, que ses tons étaient un peu outrés et durs, que son feuillage paraissait lourd et opaque par suite d'un abus singulier des empâtements, mais elle prisa par contre sa grande puissance de lumière, ses premiers plans joliment détaillés et la disposition heureuse de l'ensemble des compositions. Et de fait, Théodore Fourmois, si merveilleusement doué, avait l'esprit inquiet, et cette tournure de son intelligence, jamais satisfaite, explique ses hésitations, ses tâtonnements, le peu de légèreté de sa facture, ses changements de manière et,

enfin, l'unité robuste de ses toiles; car si ses compositions naissaient, sans doute, d'une vision synthétique de l'objectivité, cependant elles étaient réalisées par reprises, avec une obstination dont on trouve peu d'exemples chez les peintres de ce temps-là, abstraction faite d'Henri Leys qui, à cause de sa force d'expression et de l'opulence de sa couleur, a dû hanter singulièrement le superbe paysagiste.

Des essais incessants de Théodore Fourmois, résulta finalement son chef-d'œuvre : *Le Moulin,* qui se trouve au musée de Bruxelles et qui fut exécuté en 1851, tableau merveilleux qui valut la croix de chevalier de l'Ordre de



THÉODORE FOURMOIS. — LES RUINES DE L'ABBAYE DE VILLERS,
FAC-SIMILE D'UNE SÉPIA ORIGINALE.

Léopold à son auteur. Mais cette distinction honorifique mécontenta toutefois l'artiste. Il portait invariablement une blouse bleue. Désormais, le sarrau des paysans n'allait plus lui être permis ! En effet, comme quelqu'un le félicitait du colifichet qu'il venait de recevoir : « Cela m'embête rudement, dit-il ! Ne voilà-t-il pas que je devrai me vêtir d'un paletot et d'un habit ! » Et l'on assure que cette nécessité de troquer, contre une tenue plus bourgeoise, son costume préféré le peina davantage que de ne recevoir du gouvernement, en échange de son chef-d'œuvre, qu'une somme dérisoire...

Une autre anecdote démontre encore l'extrême simplicité du maître.

Théodore Fourmois fut toute sa vie un vrai sauvage, non pas misanthrope, mais aimant à vivre à sa guise. Un jour qu'il se trouvait à Genck très occupé à peindre, il advint qu'on lui annonça l'arrivée de deux dames artistes, attirées en cet endroit par l'espoir de le voir travailler et qui sait? peut-être aussi de recevoir quelques conseils. Eh bien, immédiatement il plia bagages et,



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

THÉODORE FOURMOIS. — UNE VUE PRISE EN CAMPINE.

(Musée de Bruxelles).

lorsque les dames arrivèrent, l'artiste, qu'on appelait familièrement « Piquette » par allusion à sa grande taille dégingandée, était rentré chez lui, rue de la Croix, à Ixelles où il décéda, le 16 octobre 1871, et il s'était enfermé à double tour dans son atelier, une simple chambre sans bibelot aucun, prétendant que sa femme, née Catherine-Joséphine Bonche, morte récemment sans postérité à Schaerbeek, chez le peintre Quinaux qui l'avait recueillie à la mort de son mari, n'ouvrît à personne de crainte qu'on le dérangeât !

Mais sur ces entrefaites, l'architecte Balat avait été chargé par le comte d'Oultremont de restaurer le château de Presles, et celui-ci avait confié à François Stroobant la peinture de plusieurs panneaux décoratifs. Cependant il en



FRANÇOIS ROFFIAEN. — LA VALLEE DE L'AAR AU-DESSUS DE LA HANDECK, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

restait d'autres à exécuter. Alors Stroobant proposa ce travail à son ami. Par timidité, Fourmois hésita longtemps à accepter cette commande. Il songeait qu'autrefois, petit paysan, il avait regardé à travers les grilles de cette demeure seigneuriale, les superbes arbres majestueux de son parc. Il pensait encore que dans ce milieu il allait devoir, au sein d'une société brillante, se transformer du tout au tout, abdiquer sa rusticité, prendre les allures d'un autre homme ! Pourtant il finit par céder aux instances de tous, ce qui fut au profit de son art : on déploya, en effet, pour lui tant d'affabilité qu'il se trouva être enchanté de son séjour dans ce château, et, à partir de cette époque, c'est-à-dire à partir de l'année 1862, il y retourna souvent afin d'y peindre les beaux arbres séculaires, dont il se servit presque exclusivement pour composer ses tableaux postérieurs.

Mais, en cette occurrence, il eut été mal de sa part de ne pas témoigner toute sa reconnaissance à Stroobant. Le 1er janvier 1863, il arriva donc chez celui-ci en coup de vent, déposa sur une table sans mot dire un petit

paquet soigneusement ficelé et s'enfuit. Et, quand le peintre de vues de ville, tout ahuri par cette visite singulière, décacheta le paquet, il y trouva un délicieux tableautin, vraie perle dans l'œuvre du maître!

Cependant Théodore Fourmois, qui aimait par dessus tout la Campine et les Ardennes, fit un assez long voyage en Dauphiné, en Suisse et en Allemagne, pays divers d'où il rapporta nombre de toiles qui, autant que ses autres œuvres, justifient le mot proféré au lendemain de sa mort, par Jean-Baptiste Madou : « On peut mettre Fourmois en ligne avec les premiers peintres anciens et modernes, aucun ne l'a surpassé. »



FRANÇOIS ROFFIAEN. — UNE VALLÉE EN PRUSSE RHÉNANE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Ses œuvres principales, en effet : *Les Bords de l'Amblève*, *Les Rives de l'Ourthe, Le Château de Clairvaux;* sa *Ferme des environs de Bruxelles,* sa *Bruyère dans le Grand-Duché de Bade,* sa *Vue des Ardennes*, sans compter ses toiles du musée de Bruxelles : *Le Moulin*, *Une Vue prise en Campine* et *La Mare* sont des plus remarquables et décisives dans l'histoire de l'art flamand.

Si Théodore Fourmois rappelle Hobbema par ses groupes d'arbres surplomblant une masure ou un moulin, il le rappelle encore par ses venelles, courant à travers les fraîches prairies, et par ses sentiers, bordant quelque flaque d'eau. Soit; il fut obsédé par une certaine convention bien propre à son époque, mais on sent chez lui un effort pour s'en dégager, et, justement, ses recherches d'une vérité plus grande dans l'interprétation de la réalité permettent d'affirmer qu'il fut un précurseur, sinon l'initiateur, des paysagistes contemporains, de ceux qui se sont peu préoccupés de rêve, car Fourmois non plus n'a point rêvé!

Un critique, M. Victor Joly, lors d'une exposition de Bruxelles en 1854, demandait au maître de réunir toutes ses études en une seule œuvre, dans laquelle le sentiment de la nature remplacerait le calque monotone et exact de la peinture du morceau. Quelques années plus tard, en 1857, le même écrivain constatait qu'enfin l'artiste était arrivé à ce degré suprême de l'esthétique, qui unit l'objectivité et la subjectivité. Et M. W. Burger, à propos de l'Exposition internationale de Londres qui eut lieu en 1862, proclama son triomphe définitif, ratifié depuis par tous les esthètes : « M. Fourmois nous paraît être le plus fort des paysagistes belges qui ne se sont pas jetés à la suite de l'école française, d'ailleurs excellente en elle-même, mais dangereuse pour les artistes qui veulent l'imiter, dit-il. L'imitation est toujours détestable, même quand elle s'attache à des modèles supérieurs. J'aimerais mieux avoir inventé la moindre petite ébauche originale que d'avoir exécuté le plus petit pastiche de



JEAN-BAPTISTE KINDERMANS. PAYSAGE DÉCORATIF (MUSÉE DE BRUXELLES).

Raphaël. Il faut à l'artiste, pour qu'il existe dans l'art, comme au citoyen pour qu'il existe en politique, le *self-government*. Les œuvres de M. Fourmois communiquent l'impression que l'artiste lui-même a reçue à la campagne. »

Jean-Baptiste, dit Joseph Kindermans, né à Anvers, le 28 février 1821, eut, vers la même époque, une certaine notoriété. Son père était maître-cordonnier dans un régiment de l'armée belge. En 1831, ce régiment fut désigné pour tenir garnison à Namur. La famille Kindermans se rendit alors en cette ville où, tout jeune encore, le futur maître prit des leçons chez Ferdinand Marinus. En 1840, il vint se fixer à Bruxelles. Dès ce moment, il n'eut plus de professeur et se contenta d'étudier aux environs de la capitale. Ses débuts datent de 1842 : on remarqua d'emblée sa *Vue prise aux bords de la Meuse*, et ce premier succès l'incita à peindre surtout dans les Ardennes. Le salon de 1848 lui fournit l'occasion de résumer, en une seule grande toile, une *Vue de la Vallée de l'Amblève*, le résultat de toutes ses études préalables : « Désormais, le public connut le nom de Kindermans, assure M. François Roffiaen dans sa biographie de l'artiste, et plus d'une galerie voulut s'enrichir de ses œuvres. »



THÉODORE FOURMOIS. — LE CHATEAU DE VIANDEN, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE PAUL LAUTERS.

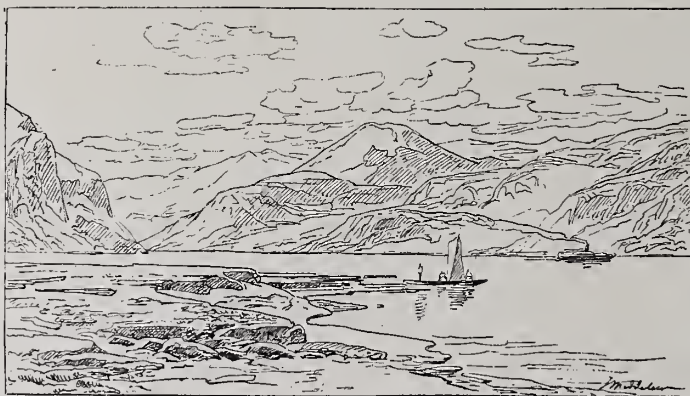
Cependant, vers la fin de 1849, le maître entreprit un long voyage en Allemagne et en Suisse. Les années suivantes, il peignit quelques tableaux inspirés de ses souvenirs du Splügen. Mais les amateurs préféraient ses sites des Ardennes! Il reprit donc la peinture de ses motifs antérieurs. Enfin, sa curiosité l'entraîna à voyager en Angleterre, d'où il rapporta de belles études, faites dans la forêt de Windsor, et en Italie, où il griffonna simplement quelques croquis qui lui servirent dans l'exécution de deux ou trois tableaux. Et, jusqu'à sa mort, survenue à Ixelles, le 11 août 1876, à la suite d'un terrible cancer à la langue, Joseph Kindermans, qui était resté célibataire, prit part à toutes les expositions. Celles-ci révélèrent une nature douce, calme, affectionnant avant tout les pelouses constellées de marguerites, les saules frisonnant sous le souffle du vent, les ciels moutonnés et d'un azur laiteux, tout ce qui, en un mot, dénote la tranquillité, la poésie nonchalante des beaux jours d'été.

François-Jean-Xavier Roffiaen naquit à Ypres, le 9 août 1820, mais, dès l'âge de trois ans, il fut élevé chez un oncle habitant Namur. Celui-ci ne consentit à lui laisser suivre les cours de peinture donnés par Ferdinand Marinus que lorsque le jeune homme eut terminé toutes ses études humanitaires, et de ces cours il trouva un complément à l'académie de Bruxelles et chez le paysagiste Pierre-Louis Kuhnen. En 1842, l'artiste fut nommé directeur de l'école

de dessin de Dinant; c'est alors qu'il entreprit ses premières études sérieuses des bords de la Meuse. Quand, en 1845, Calame eut exposé à Bruxelles deux toiles importantes, il lui sembla, à lui qui venait de débuter, qu'il lui était nécessaire d'étudier chez ce maître, et il partit pour Genève l'année suivante. En 1847, il se retrouvait à Bruxelles, et montra des toiles conçues sous le joug de cette esthétique étrangère. A cette époque, MM. L. Van Roy et T. Descamps jugèrent ainsi son envoi au salon : « Cela ressemble à du papier-tenture! » Cet échec décida sans doute l'artiste à abandonner momentanément ses vues et ses châlets suisses. En tout cas, il se mit à étudier en Campine et de nouveau aux bords de la Meuse. Mais, décidément, ce ne fut pas pour longtemps. A partir de 1852, il voyagea dans les Alpes, dans la Haute-Bavière et dans le Tyrol autrichien, afin d'y peindre. Pourtant, sur ces entrefaites, il revint en Belgique où il épousa, à Louvain, Mlle Marie-Anne Tilly, dont il eut un fils unique, mort capitaine d'état-major de l'armée belge, en 1895. Puis, il fit des voyages en Ecosse, retourna en Suisse et exposa pendant cinquante ans des tableaux minutieux, dont le faire s'explique par son désir d'être sincère et par ses recherches ayant trait à la malacologie, — recherches à propos desquelles il a publié des écrits très savants, — jusqu'à sa mort survenue à Ixelles, le 25 janvier 1898.

Quant à Joseph Quinaux, le troisième paysagiste plus ou moins célèbre formé par Ferdinand Marinus, il naquit à Namur, le 29 mars 1822, et mourut célibataire à Schaerbeek, le 24 mai 1895.

En tant que peintre, Joseph Quinaux s'est préoccupé de l'aspect décoratif de ses tableaux rappelant les Ardennes, le Dauphiné et le Luxembourg, tableaux n'excluant nullement un souci de vérité qui, tout en n'allant pas jusqu'au réalisme, s'en rapproche néanmoins. En tant que professeur de paysage à l'académie de Bruxelles, il a formé nombre d'élèves, mais sa maîtrise n'était pas suffisante pour faire école. En tant qu'homme, il était cordial, aimant la plaisanterie, d'une générosité grande. Et sa vie fut exempte de souci, car il eut son heure de notoriété et, plus tard, la munificence du vicomte Edmond de Grimberghe lui donna de quoi se livrer largement à ses goûts d'art, à condition qu'après son décès la plupart de ses œuvres seraient placées au musée de Namur.



FRANÇOIS ROFFIAEN. — UNE VUE DE LA SUISSE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ADOLF DILLENS. — LES PATINEURS.

(Musée de Bruxelles).



ADOLF DILLENS. — UNE NOCE ZÉLANDAISE.

ADOLF DILLENS

EUGÈNE DE BLOCK ET FLORENT WILLEMS

Les De Braekeleer et les Madou ne furent pas les seuls peintres de genre qui eurent le talent de s'élever au-dessus de la banalité courante dans l'interprétation de sujets requérant éminemment de tact pour séduire ceux qui aiment les expressions de l'art supérieur : Eugène De Block rompit avec la convention incolore, Adolf Dillens inclina vers le réalisme et Florent Willems continua la tradition des petits maîtres hollandais du xvii[e] siècle, si bien qu'ils se distinguèrent, aux expositions belges et étrangères, pendant longtemps, avant et après 1850. Leurs noms sont donc glorieux, en comparaison de ceux de leurs émules : Auguste Serrure, Victor Eeckhout, J. Carolus, Alexis Van Hamme, Carpey, Meganck, Fissette, Willems-Leroy, J. Ruyten, Marschouw, Louis Tuerlinckx, Charles Van Meer, Louis Coulon, Alphonse Van der Eycken, Henri Bource, Charles Bendorp, Joseph Bernaerts, Lecocq, Eugène Deloose, Joseph Meynne, Henri De Nobele, Ferdinand Van Beerlere, J.-J. Bekkers, Henri Key, Adolphe Bernard, D. Bevernage, Somers, Jambers, Horgnies et Pez entre autres, car qui se souvient encore de la plupart de ces peintres de genre secondaires ?

Eugène De Block, fils de Joseph et de Marie-Anne Rynvau, naquit à Grammont, le 14 mai 1812. Elève de Pierre Van Huffel, à Gand, et de Ferdinand De Braekeleer le Vieux, à Anvers, il fit des progrès très rapides dans l'étude de la peinture et exposa pour la première fois, au salon de Bruxelles, en 1836, *Une Kermesse aux environs d'Anvers,* toile où il y a des réminiscences du coloris hollandais, et qui provoque le rire par la naïveté des types, le comique

des physionomies et la bizarrerie des situations. En conformité, partant, avec l'esthétique en vogue alors et qui valut des succès à Ferdinand De Braekeleer le Vieux, l'œuvre du débutant charma les visiteurs de l'exposition, et d'aucuns lui prédirent un avenir brillant. Malheureusement pour l'artiste, ces prédictions ne se réalisèrent qu'en partie. Sans doute, ses braconniers lui firent goûter des triomphes relatifs : il obtint des médailles d'or dès l'année 1842, fut décoré plus tard de l'Ordre de Léopold et de la Légion d'honneur, mais tout cela n'empêcha qu'Eugène De Block menât une existence assez sombre.



ADOLF DILLENS. — CROQUIS ORIGINAL A LA PLUME.

D'une intelligence au-dessus de la moyenne, lié d'amitié avec la plupart des écrivains flamands de son temps, notamment avec Jan De Laet, l'auteur de *Vlaenderen den Leeuw*, et avec Henri Conscience, le délicieux romancier populaire, ayant lu beaucoup d'ouvrages de sociologie, très compatissant en plus, il fut entraîné à peindre les souffrances des malheureux et à être l'ami, voire le protecteur, de nombreux réfugiés politiques qui cherchèrent souvent chez nous, au cours de ce siècle, un asile sûr et un pays où l'on pût penser et écrire sans crainte d'ennuis. Or, cette tournure littéraire de son esprit et la haine des anomalies sociales l'incitèrent à réaliser d'autres sujets que les scènes comiques qui lui avaient valu les applaudissements de la foule : à certain moment, le maître prétendit prêcher par sa peinture l'amour de l'humanité et, séduit encore par l'héroïsme du peuple italien luttant pour la liberté, il peignit, en 1868, les portraits de deux hommes qui incarnaient cette révolution, à Caprera, celui de Garibaldi, à Londres, celui de Mazzini, et ces portraits figurèrent au salon de 1869.

Cependant, Eugène De Block, qui s'était installé à Bruxelles à partir de 1849 et qui avait épousé à Saint-Josse-ten-Noode, le 21 août 1852, Mlle Stéphanie Dielman, fille de Pierre-Emmanuel, peintre de genre gantois, établi à Bois-le-Duc, où il était directeur de l'académie, en revenant à Bruxelles, eut à pleurer la mort de l'un de ses quatre enfants, de sa fille, enlevée prématurément à son affection, et cet événement fut un des plus grands chagrins de sa vie. Puis, il faut bien l'avouer, d'autres idées esthétiques dominaient, du moins le précurseur des De Groux et des Meunier ne retrouva plus sa vogue d'autrefois, et, après avoir lutté longtemps pour faire accepter l'idéal de sa maturité large et exempt de mièvreries, il quitta Schaerbeek en 1885, ayant été nommé, le 10 août de cette année, conservateur-adjoint du musée annexé à l'académie royale des beaux-arts d'Anvers, où il mourut en fonctions, le 23 janvier 1893.

Il ne messied donc pas, par conséquent, de mettre en parallèle les œuvres d'Eugène De Block et celles d'Adolf Dillens : l'un et l'autre se plurent à être de vrais Flamands réalistes, comme on pouvait l'être à leur époque.



ADOLF DILLENS. — UN ABUS DE CONFIANCE.

Pourtant leur geste artiale est bien différente. Là où le premier s'est évertué à paraître sombre sous prétexte de force, le second s'est montré joyeux pour la même raison. Et faut-il le dire? La foule, qui aime ceux qui l'amusent, adressa des sourires à l'auteur des scènes zélandaises, Adolf Dillens, réservant ses dédains pour le peintre vigoureux des misères humaines, Eugène De Block...

N'allez pas croire, néanmoins, que le public eut tort de priser les œuvres d'Adolf Dillens, né à Gand, le 1er janvier 1821 : il avait inné l'esprit d'observation, propre aux gens de sa race, et il en a mis à foison dans tous ses tableaux.

« Un homme, il l'était par sa franchise, sa loyauté, la rudesse même de ses pensées et de ses paroles, a dit son ami Charles De Coster. Mais cette rudesse n'était peut-être qu'une arme contre la grossièreté vraiment rude et l'écœurante banalité de certains milieux dans lesquels il faut bien, ici et partout, que les artistes vivent. Artiste, il l'était sous tous les rapports : improvisateur éloquent, narrateur, bonhomme tendre et violent, musicien et bon critique dans cet art, pas du tout écrivain quoique poète dans l'âme et par la parole; un peu sculpteur, décorateur aussi... Tout son être intérieur était pour qui savait le pénétrer, le résultat d'une exquise sensibilité. Flamand avant tout, et de Gand, il avait voué à sa ville natale et « à la mère Flandre » un véritable culte. » Type amusé et amusant encore, Adolf Dillens ne savait jamais quel prix demander pour ses tableaux. Alors il interrogeait ses amis et cherchait à connaître leur opinion sur la valeur de ses œuvres. Quand enfin quelques-uns lui avaient dit leur appréciation, il vendait ses peintures au prix moyen qu'on lui avait indiqué!... Cependant, dès qu'il avait touché la somme ainsi déterminée, il mettait les billets de banque et les pièces d'or et d'argent pêle-mêle dans une vaste caisse en fer cadenassée, qui se trouvait dans son atelier, et cela sans compter son numéraire, de sorte qu'il ne savait jamais à combien s'élevait sa fortune! Lorsque par hasard il était sur le point d'aller en voyage, il ouvrait sa caisse, prenait de l'argent sans réfléchir à la somme nécessaire, mettait le tout en poche, s'en allait, dépensait et, au retour, jetait encore une fois sans compter dans la caisse ce qui lui restait!...



ADOLF DILLENS. — CROQUIS ORIGINAL A LA PLUME.

Le maître fit-il donc beaucoup de voyages? Peu, hormis en Flandre et en Hollande. Toutefois, vers 1870, il se rendit, en Espagne et au Maroc, attiré par le pittoresque des costumes autant que par la lumière du Midi qu'il adorait. Aussi, lui qui détestait le vêtement moderne, qui s'habillait à sa façon d'un vaste manteau, d'un veston court, de pantalons très larges, qui se coiffait d'un feutre ample et se chaussait de bottes en cuir de Russie; Adolf Dillens fut-il charmé, dès qu'il arriva à Tanger, de se vêtir complètement à l'orientale, si bien qu'on l'eût pris pour l'un des meilleurs fils du Prophète, et il lui arriva une aventure piquante, rappelée par M. Joé Dierikx de Ten Hamme :

« Dillens, dit-il, ne savait pas que le Coran défend formellement à ses fidèles de laisser dessiner leurs traits de quelque façon que ce soit.

» Un jour qu'il flânait par les rues de Tunis en compagnie de son truchement, il aperçut une femme mauresque d'une beauté typique merveilleuse, en habits de fête. Dillens tomba en arrêt et en extase. C'était le modèle de ses rêves.

» Il proposa à son interprète de promettre deux sequins d'or à cette belle Africaine, si seulement elle voulait poser quelques instants dans son costume.



ADOLF DILLENS. — LES PATINEURS ZÉLANDAIS.

» Le lendemain, Dillens, installé dans sa chambre à l'hôtel de la Caravane, attendait fiévreusement en préparant sa toile et ses brosses.

» Croyant lui faire honneur, il avait mis son plus large turban, il avait parfumé sa barbe à l'eau de rose, l'avait tressée de fils d'or à l'instar des califes de la première dynastie; enfin, il avait l'air beaucoup plus turc qu'un vrai Turc.

» Vers 11 heures, son trucheman vint lui annoncer que son modèle était là, et introduisit dans le salon la belle Mauresque, parée de ses plus beaux atours.

» Mais à peine eût-elle fait deux pas dans l'appartement que, voyant un turban tenant une palette et des pinceaux à la main, elle poussa un grand cri et se précipita dans l'escalier, suivie du trucheman et de Dillens, qui dégringola à leur suite jusque dans la rue, oubliant qu'il était en costume de Turc, toujours sa palette et ses pinceaux à la main.

» Là toute l'affaire s'expliqua. La belle reprochait à l'interprète en termes arabes et amers d'avoir voulu la tromper, en la livrant à un de ses coreligionnaires, devant lequel elle se serait trouvée déshonorée, si on l'avait vue faire son portrait.

» Dillens avait beau parler flamand, elle persistait à le prendre pour un vrai Turc. Force lui fut d'aller passer un habit noir et de mettre un chapeau de soie. Alors seulement, elle consentit à le reconnaître pour un simple giaour sans conséquence... »

Mais, si au point de vue de l'agrément, ce voyage fut délicieux, l'artiste n'en profita guère au point de vue de l'art : « Il avait trop dans l'esprit et dans la main, les formes flamandes », comme l'a justement remarqué Charles De Coster, dont l'influence sur le développement de son talent fut considérable.

Elève de son frère Henri, notre artiste commença à peindre en pleine effervescence romantique; il s'éprit de *Quentin Durward,* l'œuvre de Walter Scott, de sorte que, pendant tout un temps, il ne fit que des projets et des esquisses de sujets empruntés à ce livre, son père perruquier et barbier posant



WYLANDS SC

ARTHUR BOITIE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ADOLF DILLENS. — UNE SURPRISE (DESSIN ORIGINAL).

pour lui d'habitude en chevalier bardé de fer; et cette éventualité donna lieu à une scène du plus haut comique.

Un beau matin, le brave homme se trouvait armé ainsi, lorsqu'un accident de voiture arriva juste en face de l'atelier du peintre. Mais le cocher ne parvenait pas à relever son cheval! Tout à coup survint, faisant un bruit de ferraille épouvantable, un chevalier! Le monde attroupé s'enfuit, croyant voir un revenant! Lui, calme, insouciant de la peur qu'il faisait, mit la bête sur pied en criant : « Imbécile, voilà comment on relève un cheval! »



FLORENT WILLEMS. — CHEZ L'ARMURIER, FRAGMENT.

Donc, le jeune peintre débuta au salon de Gand en 1841, et son œuvre était naturellement romantique. Arrivé à Anvers en 1844, il continua encore dans cette voie, mais avec des tendances plus réalistes, ce qui explique pourquoi il avait lu et relu Van Vaernewyck et Oudegherst, pourquoi il connaissait par cœur le vieux Cats, pourquoi enfin, il n'ignorait rien de l'histoire de la Flandre, car il voulait « être vrai » avant tout!

Cependant, ce fut en 1850 qu'il visita une première fois la Zélande, dont les mœurs, les types et les costumes devaient, dans la suite, lui fournir tant de charmants sujets de tableaux ; car, épris du pittoresque au delà de toute expression, Adolf Dillens trouva là, dans toute l'animation de la réalité, un ensemble de physionomies, d'ajustements et d'usages qu'on chercherait vainement ailleurs, se produisant dans un milieu absolument conforme à ses prédilections; et, en 1851, au salon de Bruxelles, parut son premier essai dans ce genre nouveau qui a fait sa renommée, une toile intitulée : *Une Demande en mariage dans la Flandre zélandaise.* Toutefois ce fut le salon de Bruxelles de 1854 qui consacra sa réputation; il obtint un franc succès avec quatre tableaux, puisés encore dans l'observation des mœurs zélandaises. *Le Droit de passage, Manière de faire la cour en Zélande, Le plus jeune et le plus vieux d'une famille de braves gens* et *La Digue de Westkapelle* étaient d'ailleurs des œuvres dignes d'éloges, autant pour l'exécution des motifs étudiés avec sincérité, que pour l'interprétation rompant avec les procédés routiniers encore à la mode.

En fallait-il davantage pour arriver du jour au lendemain à la célébrité? Nullement; mais l'artiste ne voulut pas se répéter. Quoiqu'il habitât Ixelles à partir de 1855, chaque année, il allait se retremper, chercher d'autres sujets, peindre d'après nature en Zélande, silhouetter de rudes gars, costumés de velours chatoyants, et de belles filles, corsetées d'étoffes rutilantes, hommes et femmes parés, comme des châsses, de grands bijoux d'or et d'argent; il allait aussi scruter les aspects du paysage délicieux, émaillé de maisons aux couleurs voyantes! Et ce fut le secret de sa force. Sans cette communion constante avec la nature, il n'eût pas produit ses toiles princi-

pales : *Les Patineurs, Une Chanson nouvelle, Une Course à la bague, Un Jour d'hiver au port de Goes, Le Phénomène du village, Pour avoir chaud quand il fait froid, La Fenêtre aux confidences, Comment toutes les saisons ont leurs plaisirs, Le Cordonnier barbier,* et cent scènes diverses, toutes intéressantes et inspirées de la « mère Flandre » !

Nous disions tantôt que l'auteur du merveilleux *Ulenspiegel,* que Charles De Coster, qui était un des intimes de l'artiste, eut sur le développement de son talent une influence considérable. Lui aussi aimait les mœurs flamandes, les tavernes, les beuveries, les scènes de mangeailles pantagruéliques, les joyeusetés et les naïvetés charmantes du populaire qui l'impressionnaient et qu'il a peintes; son amour pour le sol natal l'incita même à terminer ainsi un de ses contes: *Les Frères de la bonne froque*: Smetse Smée, le forgeron gantois ne parvenant pas à satisfaire Monseigneur Jésus, pour entrer au paradis, finit par lui dire : « Monseigneur j'ai battu autant que j'ai pu les méchants fantômes de Jacob Hessels, du duc d'Albe et de Philippe deuxième, roi d'Espagne. » — « Smetse dit Monseigneur Jésus, ceci est très bien, je te baille permission d'entrer dans mon paradis. » Eh bien, chose curieuse, Adolf Dillens, dans la filiale affection qu'il avait vouée à son pays d'origine, puisa également une haine contre ses oppresseurs. La rencontre d'un moine le faisait frissonner : il croyait voir encore, affirmait-il, des taches de sang sur la tunique de ces descendants de saint Dominique et de Torquemada! Et, afin de ne pas oublier le mal que les prêtres firent selon lui en Flandre, il avait réuni une collection de gravures rappelant les supplices de l'inquisition : le chevalet, la roue, les brodequins, la torture de l'eau et celle du plomb fondu! Cette collection rare l'incita aussi à buriner. Mais c'est là, la partie légère de son œuvre, quoique ces planches soient intéressantes au même titre que ses lithographies et ses dessins pour l'illustration des chansons de Félix Bovie et certains ouvrages de Charles De Coster.



FLORENT WILLEMS. — LA JEUNESSE DU ROI HENRI IV.

Et il est concevable qu'un homme aussi occupé trouvât tous les charmes de sa vie dans son atelier; c'était d'ailleurs un véritable musée garni d'antiquités de haute valeur et de collections précieuses de toutes sortes. Rosa Venneman, Clémence Van den Broeck et Jules Van Imschoot, — ce dernier peintre de scènes militaires, qui servit sous Garibaldi — en étaient les hôtes habituels en leur qualité d'élèves et d'amis du maître. Et quand, à la mort de l'artiste, survenue à Ixelles, le 1er janvier 1877, à la suite d'une terrible maladie cancéreuse, peu après son mariage avec Mlle Thérèse-Joséphine Legros, union contractée en cette commune, le 27 novembre 1872, et dont naquit un fils; quand, disons-nous, on vendit les meubles et les collections de ce sanctuaire de l'art, la vente produisit la somme de quarante-huit mille francs,



EUGÈNE DE BLOCK. — LE VIEUX BRACONNIER, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE FRANÇOIS STROOBANT.

ce qui, avec l'habitation de la rue Godecharle, appartenant à Adolf Dillens, et quelques-uns de ses tableaux dispersés alors aux enchères, constituait, une belle fortune honorablement gagnée.

Florent-Joseph-Marie Willems, lui, vit le jour à Liége, le 8 janvier 1823. Son père, Martin-Adrien, était originaire de Maestricht et professeur au collège royal; sa mère, Marie-Anne Longfils, était Liégeoise et fille d'un marchand-brasseur. Vers 1832, toute cette famille alla vivre à Malines, car, en regard du nom de l'artiste, au relevé des jeunes gens nés en 1823 et qui tirèrent au sort en 1843, figure la mention suivante : « A Malines depuis dix ans »; et c'est donc là que l'artiste apprit la peinture, détail à noter, sans maître, dit-on, en copiant et en restaurant de vieux tableaux.

Quoi qu'il en soit, il est sûr que Florent Willems débuta au salon de Bruxelles, en 1842, avec deux toiles intitulées, l'une : *Une Partie de musique*, l'autre : *Un Intérieur d'un corps de garde du* XVIIe *siècle*, qui faisaient songer à Gérard Terburg, à Pieter De Hooge et à Gabriel Metzu. Peu après, ayant obtenu de grands succès, il se rendit à Paris. Lors du salon de Bruxelles de 1848 : « M. F. Willems, qui nous a quittés pour aller se fixer à Paris, constatèrent MM. L. Van Roy et T. Descamps, a une organisation des plus brillantes. Malheureusement, les travaux de restauration auxquels il s'est livré, il y a quelques années, lui ont donné l'habitude, le goût du pastiche. Avant son départ pour la France, il imitait Terburg; son séjour à Paris a modifié ses tendances sans le faire renoncer au vasselage qu'il s'est lui-même imposé. Au lieu de devenir original, il a simplement abandonné les Hollandais et les vieux Flamands pour la jeune école française, et nous le retrouvons au salon de Bruxelles avec des œuvres qui le font prendre pour un élève de Meissonier et, sous quelques rapports aussi, de Camille Roqueplan. » Or c'était là l'expression de la vérité, et cette orientation esthétique fit la vogue du peintre sous le second Empire.



EUGÈNE DE BLOCK. — CE QU'UNE MÈRE PEUT SOUFFRIR

A l'heure actuelle, on se fait difficilement une idée juste de l'engouement qui sévit pour les nombreux tableaux de Willems qui, pourtant, n'était pas un grand travailleur. Seulement les plus fameux marchands de tableaux, les Van der Donckt et les Goupil, vendaient très cher ses œuvres et les lui payaient très largement, de sorte qu'il vivait dans une grande aisance. Naturellement dès lors, son atelier de la rue Chaptal à Paris, situé dans un immeuble où œuvrèrent, pendant longtemps, Alfred Stevens et Eugène Smits, était cité par ces messieurs comme étant un des rares temples de l'art, voué au culte du bon goût. Et n'est-ce pas que ce qui précède explique les sujets de genre sans tendances psychologiques que le peintre a produits : *Une Conversation, Une Partie de musique, La Visite à la nourrice, La Toilette de la mariée, La Fête des grands parents, La Présentation du futur,* scènes diverses dans lesquelles le fini joue le rôle principal, tout à fait à la portée du public; encore les raisons qui valurent à leur auteur des distinctions honorifiques multiples et, durant des années, une grande aisance?

On croyait voir d'ailleurs en lui un rival de Meissonier. M. W. Burger, dans un de ses *Salons,* constate le fait, mais il ajoute : « Meissonier est un Michel-Ange à côté de M. Willems, dont les petites maquettes sont enluminées au bleu de Prusse et au jaune cru. »

Cependant, à Londres, lors de l'exposition internationale de 1862, les tableaux de Florent Willems figurèrent à côté de ceux de Jean-Baptiste Madou et d'Alfred Stevens. Ils furent accueillis avec sympathie, la foule y retrouvant une manière semblable à celle de quelques peintres anglais de ce genre élégant et familier, par exemple Newton. On loua de nouveau la délicatesse dans l'imitation des costumes, des étoffes, des draperies et des accessoires dont l'artiste avait fait preuve. « Il serait fou de Van der Meer de Delft s'il le connaissait, dit à son tour M. W. Burger. J'ai chez moi une gentille pianiste de Van der Meer, en robe de satin, qui s'enlève sur un lambris pâle et dont les artistes disent toujours : « Ça ferait le désespoir de Willems. » Mais il n'en est pas moins évident que, si les maîtres hollandais excellaient à peindre le satin et les soieries, ils excellaient aussi à exprimer les caractères et les mœurs avec une préciosité exquise. Florent Willems au contraire n'a jamais scruté l'intimité de l'être. Il n'a eu cure, ni des manifestations psychologiques délicates, ni des significations qu'affectent les divers milieux où vivent les humains. Frappé uniquement par le spectacle de l'objectivité, par le charme des vêtements des femmes et, parfois, par le pittoresque des costumes portés par les hommes naguère, encore par l'éclat des décors d'intérieurs séduisants, soit par leur élégance, soit par l'étrangeté de leur construction, il a borné ses investigations à l'imitation patiente de ce qu'il voyait, ne songeant nullement que la peinture ainsi réduite ne saurait émouvoir. On l'a dit : « si la robe faisait la femme, Florent Willems eût été presque l'égal de Terburg, de Metzu, de Jan Steen, de Van der Meer de Delft et de Pieter De Hooge; mais comme il s'est contenté de ne peindre que l'épiderme de ses modèles, il n'est que l'égal, dans des proportions supérieures, de Jean-Louis-Ernest Meissonier! » Et s'il faut conclure de ce qui précède, on peut affirmer sans crainte de se tromper qu'Eugène De Block et qu'Adolf Dillens occupent une place plus enviable que celle dévolue au maître liégeois, dans l'histoire de l'art actuel!



ADOLF DILLENS. — LA ZÉLANDAISE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.


ADOLF DILLENS. — LE PATINEUR, CROQUIS ORIGINAL A LA PLUME.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HENRI VAN DER HAERT.

PORTRAIT DE Mme RUDE, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.



CHARLES BAUGNIET. — PORTRAIT DE CONSTANCE JAWURECK, FORTE CHANTEUSE DU THÉATRE DE LA MONNAIE, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

LES DESSINATEURS

LES LITHOGRAPHES ET LES MINIATURISTES

La pratique du dessin était déjà en grand honneur parmi les artistes flamands au commencement de ce siècle, quand le procédé lithographique, inventé par Aloys Senefelder se répandit en Angleterre, en Allemagne et surtout en France, après 1805, pays où il suscita un vrai enthousiasme.

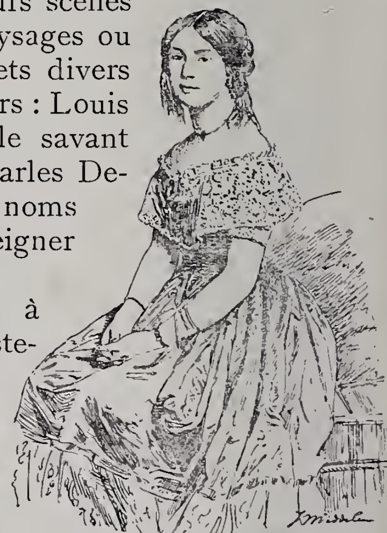
Or, les choses en étaient là lorsque, dès son arrivée à Paris, en 1818, Henri De Caisne s'avisa de propager l'invention chez nous. Mais ses objurgations n'avaient pas grand effet ce semble, quand, vers 1825, M. Jobard, ingénieur-géomètre français, vint s'établir dans les Pays-Bas et y importa à son tour la lithographie, procédé qui séduisit tout le monde, à brève échéance. N'était-ce pas un diminutif charmant de l'art au profit des amateurs et une invention miraculeuse à l'usage des dessinateurs? Le goût du jour tendit donc à multiplier les planches lithographiques et les recueils. Partout on surchargea les tables des salons de keepsake, de romances, de caricatures; et l'on conçoit sans peine qu'à l'établissement Jobard, succéda naturellement celui de M. De Wasme-Pletinckx, homme de goût qui forma une école de lithographie, aidé dans son mécénat par une réunion d'amis des arts qui avaient fondé déjà l'Association nationale pour favoriser les beaux-arts. D'importants ouvrages, illustrés par le crayon de nos artistes, virent alors le jour; M. De Wasme-Pletinckx appliqua, en effet, le premier en Belgique le procédé des rehauts, c'est-à-dire de l'aquatinte, au dessin sur pierre. De son côté, le comte Amédée de Beauffort, président de l'Association nationale pour favoriser les beaux-arts, décida le Gouvernement à décréter l'annexion d'une école de gravure à l'établissement lithographique De Wasme-Pletinckx, ce qui eut lieu en 1836. Et, il advint ensuite qu'après 1830 et jusqu'au déclin du romantisme, une foule d'habiles praticiens employèrent résolument, et presque exclusivement, l'invention d'Aloys Senefelder et la gravure sur cuivre ou sur bois, afin d'exprimer leurs pensées.

D'ailleurs, entre 1825 et 1827, J.-B. Madou — et c'est lui qui donna sa véritable impulsion à la lithographie en Belgique, — avait déjà dessiné pour M. Jobard : *Les Vues pittoresques de la Belgique*, *La Vie de Napoléon*, *Les Belges anciens et modernes* et *Les Belges de toutes les provinces des Pays-Bas*, autant d'ouvrages dans lesquels le talent et l'humour du maître sont prodigués. Son esprit jamais à court imagina plus tard, entre autres publications : *La Physionomie de la Société de l'Europe*, *Les Scènes de la vie des peintres* et, en collaboration avec Paul Lauters, *Le voyage à Surinam,* écrit par Benoit. Puis ce dernier lithographe retraça, seul, d'une main experte, vers la même époque, les curiosités d'un *Voyage pittoresque sur les bords de la Meuse*, décrites par André Van Hasselt, les beautés des *Monuments gothiques de l'Europe,* et, de concert avec Charles Billoin, *Le Musée moderne des artistes belges*, tandis que Charles Baugniet publiait une série de portraits : *Les Artistes contemporains;* Théodore Fourmois, *Les délices de Spa et de ses environs;* Rommel, des *Études d'animaux;* et qu'une revue de ce temps, *La Renaissance,* livrait à l'admiration du public, à partir de 1839 jusqu'en 1844, encore des lithographies de ces maîtres et de leurs émules : Manche, Verboeckhoven, Stroobant, Kreins, Numans, Schubert, Haghe et Ghémar notamment. Et d'autres encore ne trouvèrent pas indigne d'eux la pratique de la lithographie. Les noms de certains sont à signaler. Gustave Simonau, De Cloet, Coomans, Sterck, Guillaume Van der Hecht, De Taeye, Clerman, De Vlamynck, Canneel, Starck, Eeckhout, Bossuet, Huart, Henri Dillens et Onghena firent preuve d'un talent indiscutable. Mieux que cela ! Il est sûr que des dessinateurs — car ils furent peu peintres, s'ils le furent ! — tels que Henri Van der Haert, Paul Lauters, Charles Billoin et Joseph Schubert, ont révélé des aptitudes artistiques beaucoup plus considérables que celles de quelques-uns de leurs contempteurs, qui prétendaient réaliser des formes de l'art plus élevées, dans leurs portraits, leurs scènes d'observation, leurs reproductions de tableaux, leurs paysages ou leurs architectures pittoresques; bref dans tous les sujets divers qu'ils ont traité et qu'affectionnèrent aussi leurs successeurs : Louis Teurlinckx, les Van Loo, Voncken, Henri Hymans, le savant conservateur du cabinet des estampes de Bruxelles, Charles Degroux et d'autres encore, dont il est inutile de citer les noms dans cette étude qui n'est nullement destinée à enseigner l'histoire complète de la lithographie belge.



HENRI VAN DER HAERT. PORTRAIT DE M. D'HUYVETTER, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE GUSTAVE BIOT.

Donc, Henri-Anne-Victoire Van der Haert naquit à Louvain, le 26 juillet 1790. Son père, Jean-Baptiste-Chrysostôme, était official dans un bureau de l'hôtel de ville de cette cité, mais il combattit dans les rangs des patriotes, lors de l'insurrection contre Joseph II, et devint capitaine des chasseurs. Sa mère s'appelait Jeanne-Catherine-Philippine de Hurtebise. Et comme après tout sa famille jouissait d'une certaine aisance, le maître reçut une éducation assez soignée. Celle-ci se borna,



CHARLES BAUGNIET. — Mlle GUICHARD, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE

toutefois à l'instruction primaire. En effet, à l'âge de neuf ans, un peintre d'histoire oublié, Josse-Pierre Geedts, né à Louvain, en 1770, et mort en 1834, professeur de peinture à l'académie de sa ville natale, le prit chez lui. Ensuite, sans plus songer aux lettres, notre futur dessinateur devint successivement élève de Laurent Geedts, père de Josse-Pierre, et de François-Xavier Jacquin, qui s'occupaient tous deux de peindre les natures mortes.

Mais, les progrès de l'élève furent très rapides; à dix-sept ans, il avait déjà peint plusieurs portraits. Cependant, séduit par l'esthétique flamande plutôt que par le classicisme, il entreprit un voyage d'étude, à l'âge de vingt ans, et visita Anvers, Gand et Bruges. Son séjour postérieur à Paris eut encore pour but l'étude de ses modèles de prédilection. Et ce ne fut pas à tort qu'il se rendit en France : les guerres de la République avaient réuni, dans la capitale de l'Empire, les trésors d'art des Flandres et, d'ailleurs, du monde entier. Mais si son vouloir était de continuer les traditions nationales, chères aux peintres de la Renaissance flamande, son retour à Bruxelles, où se trouvaient David et Rude, lorsqu'il eut atteint sa vingt-septième année, l'entraîna à subir le joug de ces maîtres. Il étudia désormais les antiques et les œuvres des artistes de la Renaissance italienne, ce qui donna de l'élégance et de la correction à son dessin. Même, il s'occupa de sculpture chez Rude et fréquenta la classe de dessin, où celui-ci enseignait le soir, de sorte qu'il étudia beaucoup alors d'après le modèle vivant. Toutefois, il fallait vivre, et les ressources d'Henri Van der Haert étaient si modestes qu'il avait dû accepter de voyager, naguère, aux frais de l'un de ses concitoyens, Jean Van Dorne, peintre inconnu, élève de David, qui, étant malade, en avait fait son compagnon de route. Il se mit donc à dessiner des ornements pour l'architecte du roi, et à peindre des décorations notamment au palais de Tervueren. Mme Rude s'employait aussi à peindre des bas-reliefs en grisaille dans cette résidence princière. Et l'artiste exécuta ces motifs décoratifs divers entre les années 1819 et 1826.



HENRI VAN DER HAERT. — PORTRAIT DE SES ENFANTS, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE CHARLES BILLOIN.

Quand éclata la révolution de 1830, Henri Van der Haert, qui avait épousé sur ces entrefaites, en 1825, Mlle Victorine Frémiet, belle-sœur de Rude dont on connaît des dessins et des gravures; quand éclata la révolution de 1830, disons-nous, Henri Van der Haert fut accablé de tristesse au point que toute besogne d'art lui répugnait : il lui semblait que ses efforts passés pour réaliser son idéal dussent être vains! Mais heureusement, le procédé lithographique, récemment introduit et très en vogue, le séduisit. Il s'empara alors de la manière de dessiner nouvelle et réussit fort bien dans ses essais. Néanmoins son esprit instable, lui donna bientôt l'envie de reprendre ses pinceaux, et il exposa, en 1836, un portrait de famille, celui de M. et de Mme Hambrouck, de Louvain. Et cette œuvre étonna beaucoup, car il y avait

vingt ans que le maître avait abandonné la peinture. Pourtant, quoiqu'elle ne fût pas mauvaise, elle n'obtint guère l'approbation du public. Et l'artiste dépité se remit de nouveau au dessin, quitte à aborder de temps en temps la peinture de quelque portrait...

Nonobstant ces fantaisies, la période vraiment active de la carrière d'Henri Van der Haert date d'alors. Dans la peinture du portrait, la seule qu'il ait jamais abordée, il aurait pu réussir. Mais sa nature indolente, sa paresse, les habitudes de flânerie et de nonchalance, contractées depuis long-



PAUL LAUTERS. —PAYSAGE, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

temps, le détournaient à chaque pas du but qu'il entrevoyait. Le dessin, du reste, était pour lui un jeu qui ne le fatiguait nullement. Et cette éventualité explique pourquoi il fonda, dans un estaminet de la chaussée d'Ixelles, au « Soleil », une école du soir, connue depuis sous le nom d'académie Van der Haert, école du soir que fréquentaient une foule d'artistes.

« La paresse avait dominé une grande partie de la vie d'Henri Van der Haert et, quand ce premier ennemi de sa gloire avait été vaincu, c'est la maladie qui vint le remplacer », a écrit un biographe du maître. En effet, la perte de sa femme, morte en 1839 et dont il eut un fils et deux filles, l'anéantit un instant. Il parvint toutefois à surmonter son chagrin et à s'occuper du cours de dessin d'après l'antique, qu'il donnait à l'école de gravure de Bruxelles, depuis sa fondation. Cette année même il sollicita la place de



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JOSEPH SCHUBERT.

PORTRAIT LITHOGRAPHIÉ DE M. FERDINAND NICOLAÏ

professeur à l'académie de Bruxelles, en remplacement de Paelinck, place qui échut à Jean-Baptiste Van Eycken. Et quand nous disions qu'il parvint alors à travailler beaucoup, nous n'exagérions pas : malgré son ardeur à la besogne, Henri Van der Haert accepta la direction de l'académie de Gand, vers le temps où la goutte commença à le tourmenter, et il mourut, en cette ville, le 8 octobre 1846, d'autant plus vite qu'il s'était livré aux mains d'un empirique !

Paul Lauters naquit à Bruxelles, le 16 juillet 1806. Ouvrier dès l'âge de quatorze ans, il fréquenta les cours de l'académie à partir de 1823. Il s'occupa ensuite chez le lithographe Goubeau, puis à l'établissement de De Wasme-



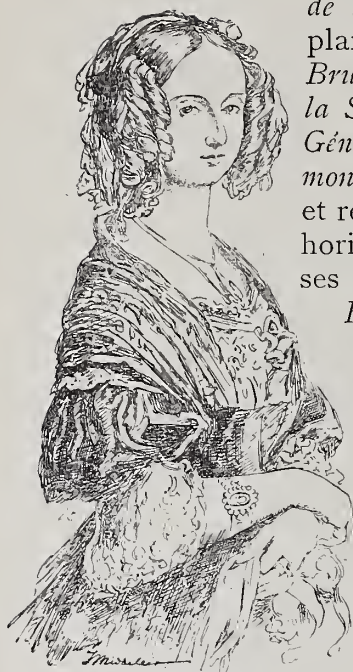
JEAN-BAPTISTE MADOU. — ANTOINE-FRANÇOIS VAN DER MEULEN AU SIÈGE DE VALENCIENNES, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE, TIRÉE DES « SCÈNES DE LA VIE DES PEINTRES ».

Pletinckx. Lors de la création de l'école de gravure, il y devint professeur de dessin. Enfin, quand cette institution fut réunie à l'académie, il suivit ses élèves envoyés à cet établissement communal.

Cependant, si l'artiste avait fait quelques gravures vers 1836, il ne continua pas dans cette voie. En 1841, il exposa à Courtrai une peinture à l'huile : *Vue prise aux environs de Weert*, et, dans la suite, il exhiba à presque toutes les expositions, soit des tableaux à l'huile, — on connaît de lui, notamment des toiles assez vastes qui ornent le château royal de Ciergnon, — soit des aquarelles, mais surtout des dessins, qui constituent la partie importante de son œuvre.

Intelligence cultivée, ayant beaucoup lu, savant en littérature et en science, bon musicien au surplus, Paul Lauters était d'ailleurs prédestiné

pour s'occuper d'illustration : telles de ses compositions, émaillant *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* recueillies par Louis Desnoyers, et ses imaginations ponctuant l'*Ulenspiegel* et *Les Légendes brabançonnes* de Charles De Coster sont des modèles du genre. Et d'autres de ses ouvrages : *Les Vues pittoresques de l'Écosse*, d'après les dessins de Pernot; un *Album* de quarante planches, d'après Eugène Verboeckhoven; une suite de douze planches: *Bruxelles et ses environs;* une autre de vingt planches : *Les Bords de la Saône,* sans compter un grand nombre de dessins encore : *Le Bon Génie, Les Fastes militaires des Belges, Le Juif-Errant, La Belgique monumentale,* et ses publications ayant trait aux principes du paysage et représentant des intérieurs de fermes, des chemins creux, de vastes horizons ou des coins de bois, souvent agrémentés de figures, ainsi que ses compositions éparpillées dans des revues d'art, par exemple, *La Renaissance* et *L'Artiste*, sont du plus grand intérêt.



JOSEPH SCHUBERT.
LA REINE LOUISE-MARIE, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

Paul Lauters était, dans la vie privée, une nature d'élite. Franc et généreux, il cachait sous les dehors d'un esprit vif et farceur, légèrement fanfaron, des trésors de qualités. Un trait prouve ses sentiments presque puérils : le maître avait épousé à Ixelles, le 11 août 1830, Mlle Élisabeth Bauwens, sœur de Mme Charles Billoin, dont il eut un fils et trois filles — l'une d'elles fut la célèbre chanteuse de l'opéra de Paris, Mme Gueymard. Or, il perdit, en 1847, ce fils unique et, désormais, il signa toutes ses œuvres en apposant une croix devant son nom, triste signature qu'il conserva jusqu'à ce que la mort le surprit, lui-même, à Ixelles, le 12 novembre 1875.

Portraitiste d'un très grand talent, fin et sincère, Joseph Schubert naquit à Bruxelles, le 10 décembre 1816, et décéda aussi à Ixelles, le 25 novembre 1885.

« C'était un homme de bien, au cœur droit, craignant Dieu, cherchant à se rendre utile à tous en toute occasion... Tout le monde l'aimait, parce qu'il ne sut jamais que s'oublier lui-même et penser aux autres », lit-on en tête du suffrage mortuaire remis à ses amis, lors de ses funérailles. Et de fait, ces paroles de Job, de saint Bernard et de saint Grégoire de Naziance déterminent bien quelle fut la vie de l'homme et font supposer quelle fut la probité esthétique de l'artiste.

Fils d'un professeur de langues, d'origine allemande ayant une nombreuse famille, Joseph Schubert fut destiné dans le principe à pratiquer le métier d'orfèvre; mais sa vocation de dessinateur et d'aquarelliste se révéla bientôt et il devint élève de François-Joseph Navez et d'Henri Van der Haert. Dès l'année 1845, il obtenait une médaille d'or au salon de Bruxelles et, en 1848, une nouvelle médaille, également lors d'un salon



JEAN-BAPTISTE VAN ACKER.
PORTRAIT DE Mme LOUIS DE RIDDER-DU JARDIN ET DE SES ENFANTS, D'APRÈS UNE MINIATURE.

organisé dans la capitale. « Nos lecteurs n'attendent pas de nous un long examen des beaux portraits de M. Joseph Schubert, dirent à cette époque MM. L. Van Roy et T. Descamps; les planches dessinées pour notre *Revue du Salon* par l'habile artiste, les mettent, mieux que personne, à même de juger ce talent éminent. M. Schubert a fait d'immenses progrès depuis un an... *L'Hymne à la Patrie,* d'après le tableau de M. De Block, est une lithographie pleine de sentiment et de couleur. » Et en vérité, ces éloges n'étaient pas outrés! L'immense collection de plus de cinq cents portraits dessinés par Joseph Schubert de même que ses lithographies, d'après la *Notre-Dame des Affligés* de François-Joseph Navez et le *Christophe Colomb* de Joseph Lies entre autres, œuvres délaissées par lui et léguées au Cabinet des estampes de Bruxelles, sans compter nombre d'aquarelles éparpillées dans les galeries particulières, le prouvent surabondamment.



PAUL LAUTERS. — ÉTUDE,
FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

Célibataire par affection pour les siens, sinon afin de pouvoir œuvrer sans souci, l'artiste vivait dans la plus grande tranquillité avec son frère, François, musicien distingué, chargé de cours au Conservatoire de Bruxelles, et deux de ses sœurs, tous également célibataires, dans une petite maison de la rue Caroly, à Ixelles, où ces braves gens avaient recueilli une fille d'une de leurs sœurs mariée qui égayait l'intérieur. Régulièrement, le matin, il se rendait à son atelier situé en ville, muni de son second déjeuner des plus modestes. Alors commençait pour lui le travail quotidien, qui durait jusqu'à la brune, puis il se dirigeait vers le Cercle artistique, où il passait quelque temps avant son dîner, et, le soir, il ne sortait guère, trouvant que son intérieur était le plus charmant des endroits! Très pieux, par ailleurs, c'était en quelque sorte un ascète. Par exemple, le dimanche, il assistait à la grand'-messe, entrait chez un pâtissier au sortir de l'office, y déjeùnait de deux petits gâteaux, visitait ensuite les musées et, le soir venu, encore une fois, se trouvait chez lui comme d'habitude. Aussi, sa mort fut-elle édifiante aux yeux des catholiques; il expira en disant : « Mon Dieu, que votre volonté soit faite sur la terre comme au Ciel !... »

Un autre élève d'Henri Van der Haert se signala encore comme lithographe, comme aquarelliste et, finalement, comme peintre ; nous désignons Charles Billoin. Cet artiste naquit à Bruxelles, le 13 décembre 1813. Il épousa, en 1838, la sœur de Mme Lauters, Mlle Antoinette Bauwens, dont il eut un fils et une fille. Son trépas survint dans sa ville natale, le 10 décembre 1869.

Charles Billoin avait à l'exposition de 1848 diverses œuvres, notamment un beau portrait aux crayons rouge et noir, qui rappelait le talent d'Henri

Van der Haert. « On n'est pas plus consciencieux que M. Charles Billoin, constata à cette époque un critique; nous voudrions seulement lui voir un peu plus de fougue; c'est ainsi que son aquarelle, d'après le *Baudouin de Constantinople*, de M. Gallait, quoique fort remarquable, manque de *maestria*. La lithographie, d'après le tableau du même maître, est parfaitement dessinée. »

Cependant, lors d'une exposition suivante, en 1851, l'artiste montra un tableau à l'huile, *Le Moine en prière ;* en 1854 dans le même genre, *La Dernière Etude de Géricault*, toile qui obtint un légitime succès et valut à son auteur une médaille d'or; puis, plusieurs autres grands tableaux et quelques très beaux portraits. Pourtant, il n'est guère connu comme peintre parce qu'un jour il envoya à Londres la plupart de ses œuvres et que celles-ci furent volées, en même temps que plus de deux cents autres tableaux d'artistes belges, vol à propos duquel le Gouvernement anglais ne voulut se donner la peine de faire des recherches et que les victimes du larcin ne purent songer, à cause des grands frais qu'auraient occasionné les poursuites, à ester en justice.



CHARLES DEGROUX. — DEVANT LA VITRINE DU CHANGEUR, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE D'HENRI HYMANS.

Le manque d'encouragements officiels et de commandes de la part des particuliers contraignit un artiste de valeur encore, Gustave-Adolphe-François Simonau, né à Bruges, le 10 juin 1810, et décédé à Bruxelles, le 10 juillet 1870, à des besognes mercantiles. Après avoir séjourné à Londres, où son père avait un établissement lithographique, et après avoir dessiné le merveilleux *Recueil des principaux monuments gothiques de l'Europe*, il fut, en effet, dans la nécessité de s'associer, vers 1855, avec M. Toovey, pour s'occuper principalement de l'impression lithographique. Un chroniqueur de ce temps constate la chose : « Les travaux de M. Gustave Simonau auraient dû être largement encouragés, dit-il; le Gouvernement n'a pas compris leur importance, leur grande valeur artistique, et, aujourd'hui, l'un des dessinateurs les plus remarquables, un de nos peintres dont l'avenir s'annonçait sous de brillants auspices, a forcément abandonné le crayon et le pinceau pour se mettre à la tête d'une imprimerie lithographique! »

Quoi qu'il en soit, aux environs de 1860, le procédé lithographique, si florissant antérieurement, fut abandonné peu à peu, de même que la miniature, genre dans lequel s'illustrèrent MM^{mes} Van Assche, de Senezcourt, Ducaju et Stapleaux, ainsi qu'Alexandre et Edouard de Latour, Jean-Baptiste Van Acker et quelques autres. Néanmoins, la vogue dont il jouit eut une influence considérable sur l'esthétique flamande, en ce sens que nos artistes de l'école de 1830 furent incités au dessin, et qu'ils acquirent de la sorte, une science de la forme plus grande que celle que possédaient leurs prédécesseurs du XVIIe siècle.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALEXANDRE MARKELBACH. — LES RHÉTORICIENS D'ANVERS SE PRÉPARANT A UNE JOUTE ORATOIRE.

(Musée de Bruxelles).



FÉLIX DE VIGNE. — LE DIMANCHE MATIN EN HIVER (MUSÉE DE BRUXELLES).

ALEXANDRE ROBERT

ERNEST SLINGENEYER ET JOSEPH STALLAERT

Vers 1850, le genre noble, c'est-à-dire la peinture de sujets historiques, religieux et profanes, qui passaient seuls pour appartenir à ce que l'on appelait le grand art, préoccupait la plupart des artistes romantiques. Cependant d'aucuns, élèves de François-Joseph Navez, de Gustaf Wappers ou de Nicaise De Keyser, qui débutèrent alors, peignirent des diminutifs de la peinture d'histoire : des tableaux de genre historique ou bien, ce qui était encore regardé comme inférieur, des portraits.

Parmi les principaux artistes du romantisme de transition, il faut surtout citer Alexandre Robert, Ernest Slingeneyer et Joseph Stallaert, car, leur œuvre est plus important que celui de la plupart de leurs émules, notamment : Joseph Van Lerius, Edouard Dujardin, Bruno Van Hollebeke, Henri Dobbelaere, Jules Storms, Henri Hendrickx, Louis Somers, Antoine Bourlard, Joseph Van Severdonck, Polydore Beaufaux, Jules Van Biesbroeck, J.-Emmanuel Van den Bussche, Joseph Ducaju et Léonce Legendre, entre autres.

L'initiateur des peintres de genre historique fut en quelque sorte Félix De Vigne, maître gantois, savant, qui a écrit sur la peinture, l'architecture et l'histoire, depuis 1835 jusqu'en 1847 ; et ses principes furent admis principalement par Alexandre Markelbach, Edouard Wallays, Jules Pecher, Joseph Gérard et Henri Dillens, artistes qui ont peint surtout des anecdotes historiques ou de simples sujets, dont les types sont vêtus de costumes à la mode d'autrefois.

Nestor-Alexandre-Nicolas Robert, qui signa de son second prénom, fils de Nicolas-Joseph-Ghislain, notaire, et de Jeanne-Catherine-Gabrielle Rectem, qui avaient quatre enfants, naquit dans le Hainaut, à Trazegnies, en plein centre industriel, le 27 février 1817, et mourut à Saint-Josse-ten-Noode, le 13 décembre 1890.

A peine le futur peintre allait-il à l'école que sa mère remarqua chez lui une manie qu'elle trouvait fâcheuse, son habitude d'illustrer ses livres et ses cahiers de croquis et de portraits, assez ressemblants, faits d'après ses petits camarades. Était-ce la révélation d'une vocation très déterminée? Sans doute, et le séjour à Trazegnies, l'un des points les plus pittoresques du Hainaut, eut probablement une influence sur le précoce développement artistique de l'enfant, car, au collège qu'il fréquentait, Alexandre Robert donna bientôt des preuves d'une aptitude remarquable pour le dessin : on rapporte même qu'il s'y fit une vague réputation comme portraitiste!


PORTRAIT D'ERNEST SLINGENEYER, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE JOSEPH SCHUBERT (1845).

Quoi qu'il en soit, ses parents le destinaient à la carrière militaire. Mais l'enfant, devenu adolescent, résista et finit par triompher : on décida, en effet, qu'il serait peintre! Son éducation artistique fut alors confiée naturellement à François-Joseph Navez, directeur de l'académie de Bruxelles, car il était lui-même natif de Charleroi, c'est-à-dire originaire de la contrée où le jeune Robert avait vu le jour.

Le plus ancien travail signé que l'on ait conservé du maître date de 1838; c'est le portrait de son père; et il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que c'est au portrait surtout que l'artiste dut plus tard sa réputation. Néanmoins, en 1841, il produisit deux grands travaux religieux, que l'on peut voir aujourd'hui dans les églises de Trazegnies et de Courcelles. Le tableau de Courcelles, représentant le martyre de Sainte-Barbe, dans lequel l'influence de Navez est notoire, fut exposé à Gand, et cette exposition constitua les débuts du jeune peintre. Celui de Trazegnies, figurant Moïse sur la montagne fut exhibé l'année suivante au salon de Bruxelles, et cette toile qui se distingue de la première par plus de vigueur fut remarquée autant qu'une *Résurrection de la fille de Jaïre*, exposée en même temps.

Charmé de ce succès relatif, le jeune peintre partit pour Paris, dans les premiers jours de 1842, afin d'y compléter ses études avant un séjour projeté en Italie et plus spécialement à Rome, muni d'une recommandation de son maître, recommandation qui devait lui faire obtenir son admission à l'atelier de Paul Delaroche. Mais il eut le regret d'être éconduit, comme bien d'autres jeunes gens d'ailleurs, l'atelier étant déjà au grand complet! Dans l'occurrence, il loua une chambre qu'il partagea avec Jean Portaels, admis quelques mois plus tôt chez Paul Delaroche, se disant que la fréquen-


ALEXANDRE ROBERT
LUCAS SIGNORELLI PEIGNANT SON F[...] MORT. (MUSÉE DE BRUXELLES.)

tation continuelle de son condisciple devait lui donner comme un décalque des enseignements du célèbre auteur des *Enfants d'Edouard*. Cependant, sur ces entrefaites, Jean Portaels prit la résolution de concourir pour le prix de Rome, et il fut déclaré vainqueur dans ce tournoi artistique. Le triomphe de son ami dicta alors un nouveau projet à Robert; après un court séjour à Paris, il quitta cette ville pour suivre le pensionnaire du gouvernement belge à Rome. Et ce fut un long voyage qu'ils entreprirent! Ils visitèrent l'Allemagne, le Nord et le Midi de la France, la Suisse et l'Italie, et là-bas Robert comprit, à la vue de centaines de chefs-d'œuvre, qu'il n'était pas doué pour être l'émule des grands artistes concepteurs de synthèses !

En 1845, notre artiste, un peu désillusionné d'avoir dû changer d'idéal, retourna à Trazegnies ; mais, l'année suivante, il reprit le chemin de Rome, où il commença, vers 1848, l'exécution d'un tableau qui compte parmi ses œuvres importantes : *Lucas Signorelli peignant son fils mort*, et cette toile, appartenant au musée de Bruxelles, obtint un grand succès lorsqu'elle fut exposée, cette année, en Belgique. Mais la révolution garibaldienne rendit impossible toute prolongation de son séjour dans la ville des Césars ; il la quitta à regret, car il lui semblait que sa vie allait s'y écouler heureuse. Toutefois son œuvre avait établi sa réputation. A peine revenu, en 1850, le Gouvernement lui commanda le portrait du baron de Stassart et, bientôt, il fut le portraitiste en vogue dans la monde officiel, dans l'aristocratie et dans la bourgeoisie.



ERNEST SLINGENEYER. — LE VENGEUR.
(MUSÉE DE COLOGNE.)

Notre artiste avait rapporté d'Italie, raconte M. Henri Hymans, dans sa notice biographique sur le maître, une collection de robes monacales qui étaient assez difficiles à se procurer, parce que, comme on sait, la coutume est d'enterrer les moines avec leur robe, et il voulait l'utiliser pour ses sujets de genre. Mais les modèles de Belgique lui firent éprouver la justesse du proverbe : « L'habit ne fait pas le moine. » Que fit-il alors? On dit qu'ayant rencontré parmi ceux qui posaient pour lui un jeune homme dont le type rappelait suffisamment celui d'un moine, il s'entendit avec lui pour qu'il consentît à se faire tonsurer, et l'on ajoute que cette aventure, qui coûta gros au peintre, défraya pendant longtemps les plaisanteries d'ateliers...

Quelque temps après, Jean Portaels ayant abandonné la direction de l'académie de Gand, Alexandre Robert sollicita cette place, qui lui fut refusée parce qu'il ignorait la langue flamande. Mais ce ne fut pas un grand malheur. A cette époque sa situation était déjà brillante, surtout comme portraitiste du grand monde, ce qui lui permettait de donner libre carrière à ses goûts de dandy, qui étaient assez vifs. Pourtant il ambitionnait d'enseigner, et, à dater de 1864, il dirigea à l'académie de Bruxelles le cours de dessin d'après la figure antique, puis, à dater de 1881, le cours de peinture, en partage avec

Joseph Stallaert et Joseph Van Severdonck, si bien qu'il n'eut plus rien à souhaiter. Car si, d'une part, en tant qu'artiste, les succès lui avaient été réservés, la vie privée de l'homme ne fut pas moins heureuse : il épousa, en 1860, M[lle] Alice Madou, l'aînée des filles du spirituel peintre de genre, dont il eut deux filles, et la fortune ne le trahit point jusqu'à son décès.

Ernest-Isidore-Hubert Slingeneyer a su nourrir, lui, de plus grandes et de plus larges conceptions esthétiques, et ce petit homme remuant, type accompli de l'artiste mondain aimant à se prodiguer, a eu son heure de célébrité. Le peintre du *Vengeur* naquit, le 28 mai 1820, à Loochristy, près de Gand; son père, qui était receveur de l'enregistrement et qui fut successivement appelé à exercer ses fonctions à Grammont, puis à Anvers où Slingeneyer fit ses études, le soir, à l'académie des Beaux-Arts et, le jour, chez Wappers, dont il subit le romantisme, s'appelait Jean-André; sa mère se nommait Anne-Marie-Joséphine-Julienne Pauwels; et il était le second de quatre enfants.



JOSEPH STALLAERT. — ÉTUDE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Comme Robert, Slingeneyer avait été destiné par ses parents à la carrière des armes; cependant, il débuta bientôt par une œuvre capitale : *Le Vengeur,* qui appartient aujourd'hui au musée de Cologne, et qui fut exposée à Bruxelles en 1842.

Le maître a raconté la genèse de ce tableau à M. Edmond-Louis De Taeye qui rapporte ses dires dans son ouvrage traitant de quelques artistes contemporains : « C'était à l'époque du carnaval de l'année 1840. J'avais été au bal avec des amis et nous nous étions franchement bien amusés. Nous avions tellement fêté la déesse gaieté, qu'en rentrant au logis il nous semblait voir les maisons elles-mêmes se livrer à l'entraînement d'une valse voluptueuse! Malgré ma fatigue, il me fut impossible de dormir. J'avais l'esprit trop surexcité. M'étant levé pour me calmer, j'avais, au hasard, mis la main sur un livre de ma petite bibliothèque. C'était une histoire de la Convention nationale et mes yeux étaient tombés sur la belle narration du combat naval dans lequel, devant Brest, l'amiral français Villaret de Joyeuse avait perdu, le 1[er] juin 1794, un engagement inégal contre les Anglais commandés par Richard Howe. La perte glorieuse du vaisseau *le Vengeur*, dont l'équipage tout entier, entraîné par l'ardeur puissante de son patriotisme et enivré par l'odeur de la poudre, avait résolu de sombrer plutôt que de se rendre, m'avait intéressé au point de m'entraîner instinctivement à prendre un crayon et à esquisser, sur une feuille de papier, les grandes lignes du drame. J'avais conçu le navire prêt à disparaître dans les flots au moment où, d'une grappe humaine accrochée aux cordages supérieurs des mâts, partaient, dans le bruit



WYLANDS SC.

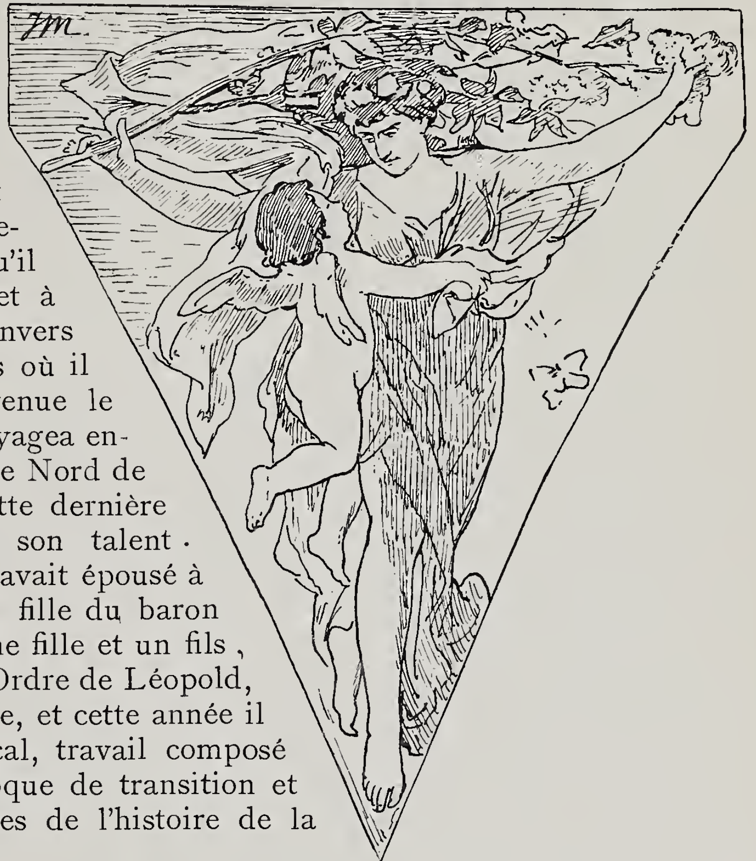
ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JOSEPH STALLAERT. — LA MORT DE DIDON.

(Musée de Bruxelles).

du canon et dans la fumée des bordées, ces mots vibrants : « Vive la République! » Le lendemain, après avoir enfin dormi, j'avais revu ma composition et, l'ayant trouvée bonne, j'avais tout de suite été la soumettre à l'appréciation de Wappers. Le maître me reçut en disant : « Mon cher ami, l'idée est excellente et les grandes lignes de cette ébauche me paraissent bien groupées, seulement je ne vous engage pas à prendre cette esquisse pour sujet d'un tableau, parce que ce travail est absolument au-dessus de vos jeunes forces. Le sujet est trop compliqué, trop difficile. »

JOSEPH STALLAERT. — LE PRINTEMPS, PROJET POUR UN PANNEAU DÉCORATIF DE LA BANQUE NATIONALE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.



Mais, nonobstant cet avis, Ernest Slingeneyer exécuta son *Vengeur,* puis *La Mort de Jacobsen,* commandée par le roi Léopold Ier après le succès de sa première toile, ensuite *La Mort de Claessens,* commandée par le roi de Hollande. Enfin ce furent *La Bataille de Lépante*, celle de Roosebeke, et *La Mort de Nelson à Trafalgar* qu'il imagina avant ses voyages à Paris et à Rome, voyages dont il ne revint à Anvers que pour se fixer bientôt à Bruxelles où il devait rester jusqu'à sa mort, survenue le 27 avril 1894. Cependant, le maître voyagea encore en Hollande, en Allemagne, dans le Nord de l'Europe et même en Orient, mais cette dernière contrée n'eut aucune influence sur son talent.

En 1870, Ernest Slingeneyer, qui avait épousé à Liége, le 11 octobre 1862, Ernestine, fille du baron Goeswin, dont il eut deux enfants, une fille et un fils, promu au grade de commandeur de l'Ordre de Léopold, entra à l'Académie royale de Belgique, et cette année il entreprit la décoration du palais Ducal, travail composé selon l'esthétique romantique de l'époque de transition et destiné à rappeler les grandes phases de l'histoire de la Belgique en treize vastes toiles.

Naturellement, en 1884, le peintre officiel fut nommé directeur de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, puis élu membre de la Chambre des représentants, où il siégea au banc de Bruxelles, en tant qu'indépendant, c'est-à-dire catholique, lorsque, cette année, le ministère libéral fut remplacé par un ministère conservateur.

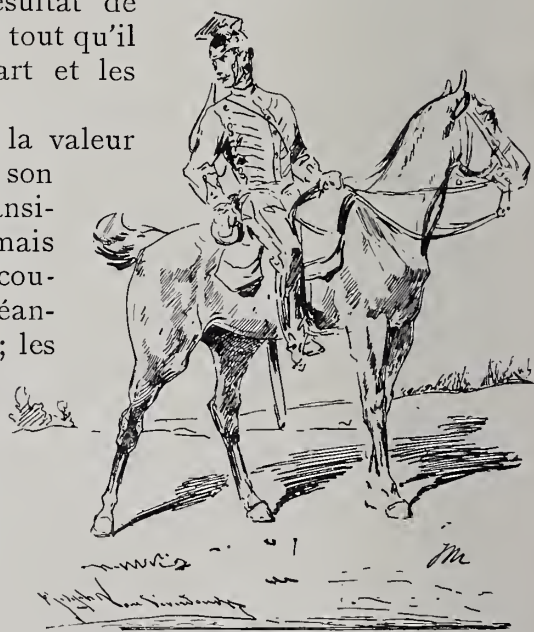
Un des premiers discours que prononça Ernest Slingeneyer à la Chambre avait pour but d'analyser la raison d'être et l'indispensable nécessité de la peinture d'histoire et de la statuaire monumentale. « Puissions-nous, disait-il dans sa péroraison, voir un jour une nombreuse pléiade de jeunes artistes pleins de conviction, d'énergie et de volonté, brûlant de l'enthousiasme qui enflammait nos maîtres, se jeter dans la mêlée des arts en déployant courageusement le drapeau de la grande peinture et en défendant fièrement les

traditions de l'art flamand! Que ni les attaques, ni les sarcasmes ne les rebutent; qu'ils luttent vaillamment comme ont lutté nos anciens, et l'heure du triomphe sonnera inévitablement pour eux. Un principe grand et vrai ne peut jamais périr. » L'année suivante, l'artiste, dans un nouveau discours parlementaire, étudia les rapports de l'Art et de l'État. « Les beaux-arts, formula-t-il alors, méritent de préoccuper le Gouvernement autant que toutes les autres branches de l'activité nationale. Il incombe à l'État de diriger l'art, de l'encourager et de travailler spécialement au développement des applications, parce que l'art est l'industrie suprême. » En 1887, l'orateur examina la situation de la littérature en Belgique. Plus tard, il déplora le divorce de l'art expressif et de l'art décoratif, et proposa de modifier sur ce point l'enseignement des académies, en s'inspirant pour l'étude de la Renaissance du principe des corporations. En 1891, afin de favoriser l'éclosion d'une littérature nationale, il demanda que le pouvoir augmentât les ressources pécuniaires consacrées aux jeunes écrivains, ce qui leur permettrait de travailler sans devoir se jeter dans le journalisme « ces travaux forcés de la littérature! » Enfin, il préconisa encore la réorganisation de la Direction des Beaux-Arts; et il est de fait que, si Ernest Slingeneyer pilla souvent, pendant son séjour à la Chambre des représentants de Belgique, ainsi que cela a eté prouvé, Pfau et d'autres auteurs qui ont écrit sur l'esthétique; si même il prononça des discours entiers puisés chez eux, discours qu'il faisait passer comme étant le résultat de ses méditations profondes; il est certain malgré tout qu'il fut animé des meilleures intentions pour l'art et les artistes.



JOSEPH STALLAERT. — ÉTUDE POUR LE TABLEAU : MÉDÉE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

En tant que peintre, le maître n'a pas eu la valeur d'un Wappers, d'un Wiertz ou d'un Gallait : son idéal fut l'efflorescence du romantisme de transition. Sans doute, il montra de la vaillance, mais le sentimentalisme le vincula. L'outrance des couleurs, selon lui, le rapprochait de Rubens. Néanmoins son pittoresque est conventionnel. Soit; les mouvements dramatiques, les lignes à effet, l'entrain, l'enthousiasme, la fougue de facture sont des qualités qu'il possédait si l'on veut, pourtant elles ne nous émeuvent pas. Et franchement, dans l'œuvre de l'ancien député de Bruxelles, nous préférons à toute autre chose quelques-uns de ses portraits, car, s'il n'a pas su imposer une manière personnelle dans ses grandes compositions ou ses tableaux de genre, une certaine recherche de

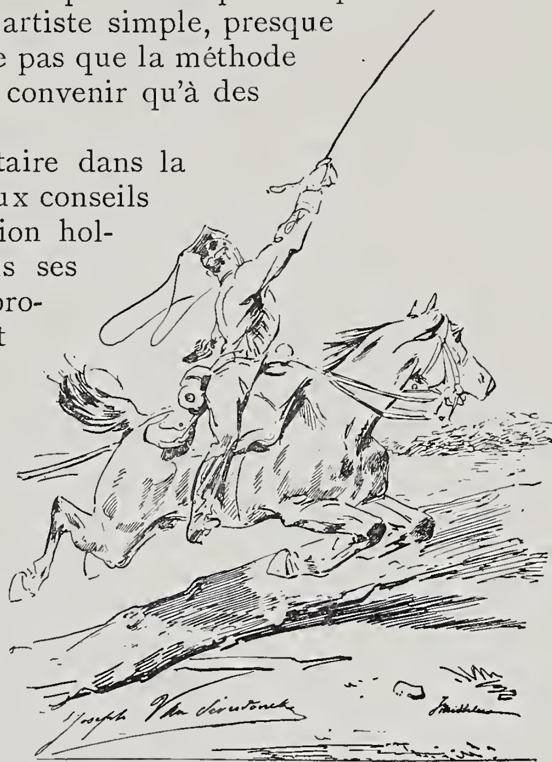


JOSEPH VAN SEVERDONCK. — LE LANCIER, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

vérité distingue, justement, les portraits dont nous venons de parler.

Joseph-Jean-François Stallaert, fils d'Henri, négociant, et de Catherine-Elisabeth-Henriette Jansens, est né à Merchtem (Brabant), le 19 mars 1825. Comme Ernest Slingeneyer s'est souvenu durant toute sa vie de l'éducation artistique qu'il avait reçue chez Gustaf Wappers, lui n'a jamais renié les principes de son maître, François-Joseph Navez. D'ailleurs ces principes, moins méprisables que d'aucuns le prétendent, devaient plaire et doivent plaire encore à l'homme délicat, sensible, qui n'a rien d'un pédagogue officiel. Car n'aimant ni le bruit ni la réclame, surtout celle que l'on se procure par les intrigues, l'auteur de *La Mort de Didon* est un artiste simple, presque timide, vivant uniquement pour son art. Et n'est-ce pas que la méthode classique du « père Navez » semble ne pouvoir convenir qu'à des natures tranquilles?

L'amour de la pensée était un don héréditaire dans la famille de Joseph Stallaert; à douze ans, grâce aux conseils de son père, sa lecture favorite était une traduction hollandaise de Virgile et de la Bible. Au surplus ses parents, par leurs idées, frisaient le puritanisme protestant; et déjà alors, le futur peintre avait le goût du classicisme! Mais les événements, au début, ne le favorisèrent pas : son père étant mort, la famille, dans une situation assez précaire, vint s'établir à Bruxelles, et le jeune Joseph, à l'âge de quinze ans, entra dans une maison de commerce, où il gagnait cent francs par mois...



JOSEPH VAN SEVERDONCK. — LA CHARGE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Le peintre Navez, cependant, lui avait permis l'accès de son atelier; il s'y rendait le matin de six à neuf heures, avant d'aller chez son patron. Un jour enfin, le jeune homme, abandonnant le commerce, devint plus sérieusement l'élève du directeur de l'académie de Bruxelles, chez lequel il resta quatre ou cinq ans. A l'âge de vingt-deux ans, il obtint le prix de Rome, et il fit le voyage traditionnel en passant par la France. Mais la révolution de 1848 l'empêcha de demeurer à Paris. Il continua donc son itinéraire, accompagné de Théodore Canneel, et visita successivement Turin, Gênes, Pise, Florence, pour arriver à Rome le 22 mai 1848. Malheureusement, là aussi, la révolution exerçait ses ravages et entrava les études des deux artistes. Ils voulurent visiter alors la Grèce, mais ils étaient enfermés dans la Ville-Eternelle, et force leur fut de vivre durant la tourmente, gehennés par des transes continuelles.

En 1852, l'artiste revint à Bruxelles, après avoir visité Livourne, Florence, Venise et l'Allemagne. Il se mit alors à la recherche d'un marchand de tableaux, car il n'avait d'autres ressources que sa peinture. Il en trouva un. Cependant que lui imposa-t-il, à lui, peintre classique? Le style Pompadour! Faisant de nécessité vertu, Joseph Stallaert accepta alors de composer de ses tableaux, en attendant l'occasion de se libérer. Et cette occasion se présenta.

La place de directeur de l'académie de Tournai était devenue vacante. Il la demanda, et elle lui fut accordée. Même, le maître trouva le bonheur complet en cette ville : il y épousa, le 22 juin 1856, Mlle Louise-Henriette Delbruyère, dont il eut une fille, et depuis il n'a plus quitté l'enseignement, car, en 1865, il fut nommé professeur de dessin à l'académie de Bruxelles, en remplacement de Portaels et il occupe encore cette place.

En résumé la vie de Joseph Stallaert n'a été marquée par d'autres événements que ses voyages et l'exécution de ses meilleurs travaux : les peintures décoratives ornant le palais du comte de Flandre, *La Mort de Didon*, les panneaux décoratifs de la Banque Nationale de Bruxelles, *Polyxène immolée sur le bûcher d'Achille, Œdipe et Antigone, Saint-Almaque ou le dernier combat de gladiateur,* et la peinture du plafond surplombant le grand escalier du musée de peinture de Bruxelles, travaux divers qui lui ont valu des nominations dans l'Ordre de Léopold, et son entrée à l'Académie Royale de Belgique.

Inspirées des principes que l'artiste a puisés dans sa jeunesse à l'école de François-Joseph Navez, ces œuvres dénotent sa personnalité, du moins son vouloir constant de n'abandonner en rien sa religion esthétique, car Joseph Stallaert a toujours été et restera l'idéaliste classique grec. Ni le réalisme, ni le romantisme, en effet, n'ont pu le détourner un instant de son idéal. Il a ambitionné sans cesse de rendre des pensées picturales correctement tracées et savamment peintes sur de vastes superficies. Si donc la décoration monumentale tient dans son œuvre une si grande place, c'est qu'elle se concilie parfaitement avec son art, qui vise la simplification des lignes et la richesse du style noble. Et quelles que soient, partant, ses préférences personnelles, l'esthète, s'il n'admire les productions artistiques du maître, lui rendra néanmoins justice en proclamant qu'il a travaillé suivant la voix de sa conscience.



JOSEPH STALLAERT — ÉTUDE DE VIEILLARD, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN SWERTS. — JÉSUS TRAVAILLE AVEC SES PARENTS ET LES ENTRETIENT DE DIEU.

(Peinture murale de l'Eglise Saint-Georges, Anvers).



GODEFROID GUFFENS. — LA JOYEUSE ENTRÉE DE PHILIPPE LE HARDI, DUC DE BOURGOGNE, A YPRES, LE 24 AVRIL 1384. FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE D'HUBERT MEYER.

JEAN SWERTS

ET

GODEFROID GUFFENS

LOUIS DELBEKE

Au commencement du XIXe siècle, en 1810, se trouvaient réunis à Rome plusieurs jeunes artistes allemands : Pierre Cornelius, Wilhelm Schadow, Philippe Veith, Jules Schnorr, Charles Vogel, Henri Hess et d'autres, qui avaient fui le triste spectacle de leur pays, ravagé par les guerres désastreuses de l'Empire. Conduits par Frédéric Overbeck, qui fut le vrai David de l'Ecole allemande restaurée, ils rêvaient l'indépendance de leur patrie en fait d'art et ambitionnaient de briser tous les liens l'unissant sous ce rapport à la France révolutionnaire. Et leurs principes, à tous, étaient semblables : il leur semblait que le retour vers l'idéal chrétien du moyen âge, but poursuivi déjà antérieurement par la poésie et la critique germaniques, dût être la base d'une Ecole de peinture. Mais le moyen âge était catholique, les artistes vivaient alors dans les couvents ou sous la discipline des gildes, et ils étaient, eux, protestants et désunis! En conséquence, ils se convertirent au catholicisme, étudièrent en commun, suivirent une même direction d'idées, s'organisèrent comme les compagnies d'artistes d'autrefois et exécutèrent de majestueuses fresques.

Cependant, lorsque Cornelius s'avisa de traiter la couleur en accessoire de la composition et du dessin, quand Schadow se prononça pour une adoption éclectique de la belle forme indépendante de la pensée, et à l'heure où Overbeck, enfin, prétendit donner à la peinture une puissance morale, les chefs du cénacle retournèrent en Allemagne : seul, Overbeck continua en Italie ses patientes et pieuses études. Dès lors, par conséquent, leur idéal commun et rénovateur, qui aurait pu être fécond à condition de rompre avec les traditions pour représenter la vie et la pensée sous des aspects nouveaux, se propagea au delà du Rhin, atténué suivant les enseignements des maîtres qui prônaient chacun leur système, et il poussa des racines plus puissantes dans la terre classique de l'art où il était né.

« Les tentatives de réforme faites par ces jeunes gens, affirment MM. Jean Swerts et Godefroid Guffens, dans un curieux travail intitulé : *Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne,* subirent d'abord la destinée de toute innovation; elles ne furent comprises que par quelques intelligences supérieures... Par bonheur, un des cœurs d'élite qui comprirent et apprécièrent ces tendances de rénovation, battait dans la poitrine d'un prince royal. Il s'associa aux travaux, aux luttes, aux espérances des jeunes artistes; il leur fit voir dans l'avenir, le champ immense que sa main magnanime devait ouvrir plus tard à l'élan de leur génie... » Et, en effet, en 1825, Louis Ier monta sur le trône de Bavière, et il réalisa royalement des espérances que le prince avait données. Grâce à lui, des monuments magnifiques s'élevèrent à Munich. Cornelius, Schadow et Veith furent appelés à les orner. Ils purent reproduire sur leurs immenses murailles les rêves gigantesques de leur brillante jeunesse. Et l'âme pieuse d'Overbeck, ayant trouvé dans Rome sa véritable patrie, ce maître continua au delà des monts son labeur religieux, soutenu aussi par le monarque.



JEAN SWERTS. — LA PUBLICATION DE L'ORDONNANCE DE 1515, PAR LE MAGISTRAT D'YPRES, SUR L'ENTRETIEN DE LA GÉNÉRALITÉ DES PAUVRES. FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE D'HUBERT MEYER.

L'Allemagne fut alors le pays où les meilleures traditions de l'idéal ancien se perpétuèrent, adaptées au génie de la race germanique. Les successeurs de Carstens, après avoir retrempé aux sources primitives de la peinture religieuse leur talent, se virent bientôt entourés de disciples. Deux centres d'art principaux : Dusseldorf et Munich, naquirent comme par enchantement. Car, de fait, nommé professeur à l'académie de Dusseldorf en 1821, Cornelius devint, en 1825, directeur de l'académie de Munich, nouvelle résidence où il fut suivi par la plupart de ses élèves, notamment par le plus célèbre d'entre eux, Wilhelm Von Kaulbach. Mais pourtant, son départ précipité n'anéantit pas le germe d'art qu'il avait semé à Dusseldorf; il eût comme successeur à l'académie de cette ville Wilhelm Schadow. Celui-ci y arriva avec les élèves qu'il avait formés à Berlin, entre autres, Jules et Carl Hubner et Edouard Bendemann. Et le nombre des disciples à tous deux, s'accrut ensuite dans des proportions considérables, et l'on vit l'épanouissement de la Renaissance : de nombreuses peintures murales furent faites à Munich, surtout par le chef de l'école, Cornelius, et par ses admirateurs, tandis qu'à Dusseldorf, Schadow et ses fidèles amis, sans abandonner la peinture monumentale, ne dédaignaient pas les tableaux à l'huile, historiques ou bien de genre secondaire!

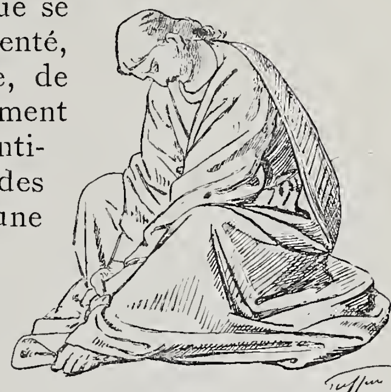
Le roi Louis se plaisait d'ailleurs à aplanir la voie devant tous, en donnant à chacun l'occasion de montrer ses aptitudes : la Glyptothèque, la Pinacothèque, l'église Saint-Louis, celle de tous les Saints, dans la résidence royale, et la Basilique, en un mot, les principaux édifices de Munich furent ornés de peintures murales, de pages d'histoire profane et religieuse, de sujets tirés des chants des poètes, d'Hésiode, de Théocrite, de Walter Van der Vogelweyde, de Klopstock, de



JEAN SWERTS. ABRAHAM ORTELIUS. FRESQUE DE L'ANCIENNE BOURSE D'ANVERS.

Schiller, de Ludwig Tieck et d'autres auteurs anciens et modernes. Et quand enfin, vers 1850, la décoration de la Pinacothèque eut forcé l'admiration de l'Europe pour un art, dont les manifestations avaient été inévitablement confinées en Italie et au delà du Rhin ; quand, en plus, l'académie de Dusseldorf eut acquis une influence prépondérante et qu'elle fut devenue une pépinière féconde d'où sortit une pléiade d'artistes distingués ; bref, quand l'Ecole germanique, née en Italie vers 1810 et transplantée en Allemagne vers 1825, eut prouvé toute sa force et sa vitalité, une exposition de peintures allemandes eut lieu à Bruxelles, en 1851.

Cette exposition obtint un succès décisif. A l'envi, les critiques chantèrent les louanges des maîtres qui s'y révélèrent. « L'Allemagne, dit l'un d'eux, est le pays où les meilleures traditions de l'art antique se sont perpétuées et, chose étrange, le berceau de la chrétienté, cette vieille Italie, la patrie de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, de Paul Véronèse et de tant d'autres, est complètement déchue de son ancienne splendeur artistique, tandis que la sentimentale et protestante Allemagne s'est constituée gardienne des types traditionnels de l'art catholique. » Mais il y avait une autre raison qui aida à susciter cet enthousiasme : Jean-Baptiste Van Eycken et Jean Portaels venaient, le premier, d'étudier au pays des Cornelius et des Kaulbach la peinture monumentale, le second, de terminer la décoration du tympan, formant le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles ; et chacun, constatant que le romantisme déclinait, de toute la force de son âme, souhaitait qu'une ère de prospérité nouvelle surgît grâce à la peinture décorative, semblable à celle dont on avait le culte à Munich et à Dusseldorf. « Bientôt, les murailles, les voûtes et les porches de nos églises se trouveront revêtus de peintures polychromes qui rappelleront les beaux temps de l'art et du christianisme, dit encore un critique. C'est ainsi que l'on parviendra à renouer la chaîne des traditions perdues et à mettre l'éducation populaire à la hauteur d'un enseignement permanent. Les murailles de nos édifices publics doivent être le véritable grand livre de l'éducation nationale ; c'est là que le peuple doit apprendre, avec d'autant plus de facilité, les hauts faits de son histoire, qu'il les aura constamment sous les yeux ; c'est là qu'il ira étudier la vie de ses grands hommes : législateurs, capitaines, savants ou artistes ; c'est là qu'est le mot de cette grande énigme dont on cherche tous les jours, avec tant d'ardeur, la solution : *l'enseignement public!* A force d'avoir sous les yeux de grandes et belles choses, le goût se forme, l'esprit s'épure, l'éducation se complète, et l'on aura bientôt un peuple de citoyens instruits, qui comprendra mieux ses devoirs et dont les idées s'élargiront au lieu de s'amoindrir ! Couvrons donc nos murailles de sujets nationaux, comme autrefois Athènes ou Rome, et faisons que le règne du roi Léopold soit aussi l'ère de l'inauguration de la peinture monumentale en Belgique ! »


GODEFROID GUFFENS
ÉTUDE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

Donc, la question d'art pur se compliqua dans l'occurrence d'une question humanitaire, bien naturelle si peu de temps après les événements de 1848. L'on vit encore dans l'esthétique triomphante des maîtres alle-

mands, soit qu'ils exposassent, soit qu'ils n'exposassent pas à Bruxelles; dans la méthode d'Overbeck, de Cornelius, de Schadow, de Schnorr, de Veith, de Bendemann, de Hubner, de Begas, de Kolher, de Steinle et de cent autres, une source nouvelle pour alimenter notre art national. Cependant, quelques-uns trouvaient leurs « œuvres conçues dans un sentiment plat et dans une teinte grise, uniforme, glaciale, enveloppant d'un brouillard perpétuel toutes leurs productions », lorsque, sur ces entrefaites, deux artistes flamands d'origine : Jean Swerts et Godefroid Guffens, revinrent de voyages en France, en Allemagne et en Italie, avec l'idée préconçue d'aider fermement en com-



GODEFROID GUFFENS. — LE BOURGMESTRE JEAN VAN DE WERVE REÇOIT, EN 1515, SUR L'ESTRADE ÉRIGÉE DEVANT L'ANCIEN HÔTEL DE VILLE, LE SERMENT DU PRINCE CHARLES, PLUS TARD L'EMPEREUR CHARLES-QUINT. (PEINTURE MURALE A L'HOTEL DE SCHILDE, A ANVERS.)

mun, chez nous, au développement de l'art monumental et de l'esthétique allemande, projet qu'ils réalisèrent du reste, au point que leurs noms sont à jamais unis dans l'histoire de la peinture contemporaine.

Jean-Eugène-Emmanuel Swerts naquit à Anvers, le 25 décembre 1820. Fils de Jean-Grégoire, négociant, et de Marie Van Roy, il eut le malheur de perdre bientôt son père. Mais sa mère, femme intelligente, comprit que son devoir était de favoriser les goûts de ses enfants, et elle permit volontiers que l'aîné de ceux-ci, Joseph, s'occupât dans le commerce et que le cadet, Jean, suivît la carrière artistique qu'il aimait. Désormais il fréquenta donc les cours de peinture à l'académie de sa ville natale, cours dirigés alors par



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

GODEFROID GUFFENS. — JÉSUS AVEUGLÉ ET MALTRAITÉ PAR LES SOLDATS.

(Peinture murale de l'Église Saint-Georges, à Anvers.)

Nicaise De Keyser; et c'est en étudiant l'art qu'il se lia d'amitié avec Egide-Godefroid Guffens, né à Hasselt, le 22 juillet 1823, l'un des trois enfants d'André, boulanger, et de Dorothée Meeuwis, son épouse, élève, lui aussi, du peintre de la *Bataille de Woeringen.*

Mais comment les deux maîtres eurent-ils connaissance de la voie qu'ils devaient parcourir avec tant d'ardeur plus tard? Le premier voyage qu'ils firent ensemble fut à Paris en 1848. Séduits par le milieu mouvementé où ils étaient, par les ressources artistiques qu'ils découvraient chaque jour, rien ne les incitait à partir sans tarder, lorsqu'ils virent par hasard quelques œuvres de Victor Orsel, le représentant de l'École d'Overbeck en France, et celles-ci excitèrent chez eux un grand enthousiasme. La vérité, la noblesse, le sublime! Mais ils avaient trouvé tout cela, enfin! L'Allemagne



THÉODORE CANNEEL. — PEINTURES MURALES DE L'EGLISE SAINT-SAUVEUR, A GAND.
(GALERIE DE LA CHAPELLE ABSIDIALE.)

était décidément la source où il fallût puiser! Puis il allait être utile de visiter, après avoir vu Cornelius, Schadow, Veith, Kaulbach et les autres célébrités de là-bas, le père à eux tous, Overbeck, résidant à Rome! Donc, nos deux amis se mirent en route. Ils parcoururent d'abord l'Allemagne et se dirigèrent ensuite vers l'Italie.

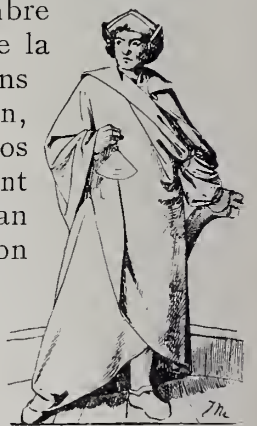
Cependant, s'il importait de dire l'admiration qu'éprouvèrent Jean Swerts et Godefroid Guffens pour l'esthétique germanique, lors même de leur séjour à Paris, parce que ce détail explique leur tendance artistique, nulle chose ne saurait mieux renseigner sur la vénération qu'ils avaient conçue pour l'initiateur à cet art et le culte qu'ils lui avaient voué, qu'un fragment d'une lettre collective écrite de Rome, le 24 février 1852, quelque temps avant leur retour en Belgique :

« Vers midi, mandèrent-ils, nous sommes allés faire nos adieux à Frédéric Overbeck; nous le trouvons seul, encore un peu souffrant. Comme nous le visitons pour la dernière fois, il nous montre ses dernières compositions à peine ébauchées; puis il nous parle longuement de la peinture murale, dont

nous aimons toujours tant à l'entretenir. Il nous donne encore de bienveillants conseils, puis serrant nos deux mains dans les siennes, il nous souhaite un bon retour, et nous engage à lui écrire de temps en temps, pour le tenir au courant des progrès de la peinture religieuse en Belgique. Nous quittons ce noble artiste, les yeux humides et le cœur navré, comme on se sépare d'un père, d'un maître qu'on ne doit plus revoir. » Mais à peine en Belgique, Jean Swerts et Godefroid Guffens, fiancés l'un et l'autre dès avant leur départ pour l'Italie, contractèrent mariage le même jour, c'est-à-dire le 25 octobre 1852, le premier à Borgherout, avec Mlle Marie Van Hoorenbeke, le second à Beveren, avce Mlle Marie-Thérèse Wynen. Pourtant, subjugués par le côté moralisateur de l'art d'Overbeck, du moins par son esthétique qu'ils croyaient telle, encore par les vertus de celui qu'ils appelaient : « le Saint », comme tous ceux qui connaissaient le maître; les deux jeunes peintres, disons-nous, ayant fait leur voyage de noces à Paris, eurent le bonheur de réaliser en partie leur idéal, dès l'année 1853, dans l'église Notre-Dame, à Saint-Nicolas : il leur fut loisible, en effet, de vivre sous les voûtes de ce sanctuaire, où ils s'imaginaient respirer le même air que, jadis, leurs prédécesseurs allemands dans leur couvent et dans les basiliques de Rome, et d'y peindre, en quatre-vingt-trois panneaux, les trois âges de l'histoire sacrée : La Tradition, la Loi écrite et l'Évangile, avec un sentiment religieux exquis. Et c'était par amour de l'art : ils exécutèrent ces décorations murales, achevées seulement vingt ans après, à leurs frais ; tout au plus consentirent-ils à recevoir, dans la suite, une subvention minime qui leur permit de recouvrer en partie les débours considérables qu'ils avaient été obligés de faire. Mais des tristesses les guettaient! Dans l'entre-temps, on avait terminé la construction de la coupole surmontant la Bourse d'Anvers. Le Conseil communal de cette ville résolut alors de décorer la Chambre de commerce qui y avait son local, de manière à la rendre digne de la cité des Rubens et des Van Dyck. En conséquence les commissions des travaux, du commerce et des beaux-arts, créées dans son sein, adjointes au Collège échevinal et présidées par le bourgmestre Loos proposèrent, le 19 mai 1855, d'orner ce local de fresques représentant les principaux épisodes de l'histoire du commerce d'Anvers. Or, Jean Swerts et Godefroid Guffens semblaient tout indiqués pour l'exécution de ce travail, et il leur fut confié d'ailleurs. Mais lorsqu'ils eurent terminé les treize panneaux qu'ils avaient imaginés, et pour l'achèvement desquels ils s'étaient fait aider par deux jeunes artistes, l'un Anversois, Florent Claes, l'autre natif de Weimar, Otto Schwertgeburt, la veille de l'inauguration, dans la nuit du 2 au 3 août 1858, un incendie dévora une partie du monument et les peintures si consciencieusement réalisées!



JEAN-LOUIS DE TAEYE.
LE TRIOMPHE DE JULES CÉSAR, FRAGMENT
D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.



GODEFROID GUFFENS.
CHRISTOPHE COLOMB.
FRESQUE
DE L'ANCIENNE BOURSE
D'ANVERS.

Néanmoins ces travaux divers, faits à Anvers et ceux exécutés

à Bruxelles par Jean-Baptiste Van Eycken et Jean Portaels, ainsi que le succès obtenu, en 1851, par l'exposition des œuvres décoratives dues aux peintres allemands, forçèrent l'attention de tous, et il advint que, vers 1857, on réclamait vivement la décoration des édifices publics; même le jury des récompenses de l'exposition des beaux-arts de cette année chargea son rapporteur, M. le comte de Liedekerke de résumer ce vouloir général, dans un mémoire adressé au Gouvernement : « Nous croyons qu'il faudrait rapprocher plus qu'on ne le fait habituellement, dans notre pays surtout, l'architecture et la peinture, formula celui-ci en conséquence. Cette association a donné, dans d'autres temps, des résultats magnifiques. Les pinceaux les plus célèbres en ont légué d'ineffaçables traces, et les plus célèbres écoles italiennes du moyen âge ont perpétué leur renommée par d'immortelles fresques. L'Allemagne et la France n'ont pas laissé dans l'oubli ces souvenirs, et avec raison, car tout ce qui est monumental, tout ce qui revêt un caractère national, développe les talents, leur inspire d'incalculables efforts et grandit l'art. On se sent fier de travailler pour tous les âges, de devenir la propriété du public qui ne meurt pas, et d'être adopté par l'histoire de son pays. A l'apathie, à l'indifférence, aux étroites perspectives, succèdent une brûlante émulation, l'amour du grand et du beau et l'ardeur nécessaire pour les réaliser. Heureuses dépenses donc que celles qui excitent les talents, évoquent parfois le génie, qui entretiennent dans un peuple les pensées élevées, lui en prodiguent les exemples et qui les détournent d'une trop constante application aux égoïstes calculs de la richesse. »



JEAN-LOUIS DE TAEYE.
ÉTUDE POUR LE PANNEAU DÉCORATIF : MOÏSE SUR LE MONT SINAÏ, EXÉCUTÉ A L'UNIVERSITÉ DE GAND, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Et les choses étaient dans cet état lorsque, l'année suivante, on fêta à Munich, par une exposition générale de l'art allemand, le cinquantième anniversaire de la fondation de l'académie de cette ville. Le moment sembla opportun alors au Gouvernement belge pour approfondir cette esthétique. A cet effet, il envoya Jean Swerts et Godefroid Guffens en Bavière, afin qu'ils l'édifiassent par quelque mémoire. Et faut-il le dire? Les deux maîtres acceptèrent volontiers cette mission, car, si ce voyage allait les consoler de la tristesse qui les hantait depuis la destruction de leurs fresques ornant la Bourse d'Anvers, c'était encore une occasion merveilleuse d'étudier dans son intégralité une conception de l'art, dont ils avaient été les protagonistes ardents.

Le délicieux livre, écrit en collaboration par les deux artistes sous le titre : *Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne,* révèle bien leur amour toujours croissant pour la Renaissance germanique; un rapport sur l'exposition de Munich, daté du mois d'octobre 1858 et adressé au ministre de l'Intérieur de Belgique, prouve leur esprit critique raffiné : le premier de ces ouvrages contient en quelque sorte le résumé de l'histoire de l'art allemand contemporain, le second une analyse très détaillée des personnalités marquantes de l'École allemande du milieu de notre siècle. Et au demeurant, leurs conclusions se trouvent dans certaines phrases d'un discours prononcé, lors de

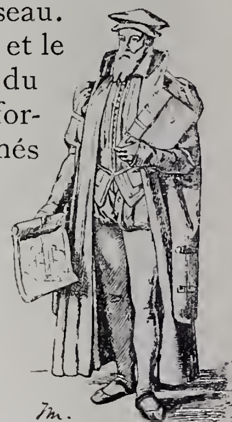
l'ouverture de l'exposition historique de Munich, par le secrétaire de l'académie des beaux-arts, le professeur Moritz Carrière, discours qu'ils ont eu soin de publier d'ailleurs : « L'art a le même but que la religion et la science ; ses œuvres ne sont point le vain jeu d'un amusement puéril ; elles sont l'expression des sentiments les plus intimes, des pensées les plus profondes. L'existence de Dieu et du monde, le secret du cœur des peuples, l'idéal de leurs travaux, de leurs luttes, apparaissent en images rayonnantes. Au milieu du torrent des siècles, les points culminants de l'existence surgissent personnifiés comme l'expression d'une vérité indélébile. Voilà pourquoi l'art est allié à la religion et à la science ; voilà pourquoi comme elles, l'art est une cause nationale. »



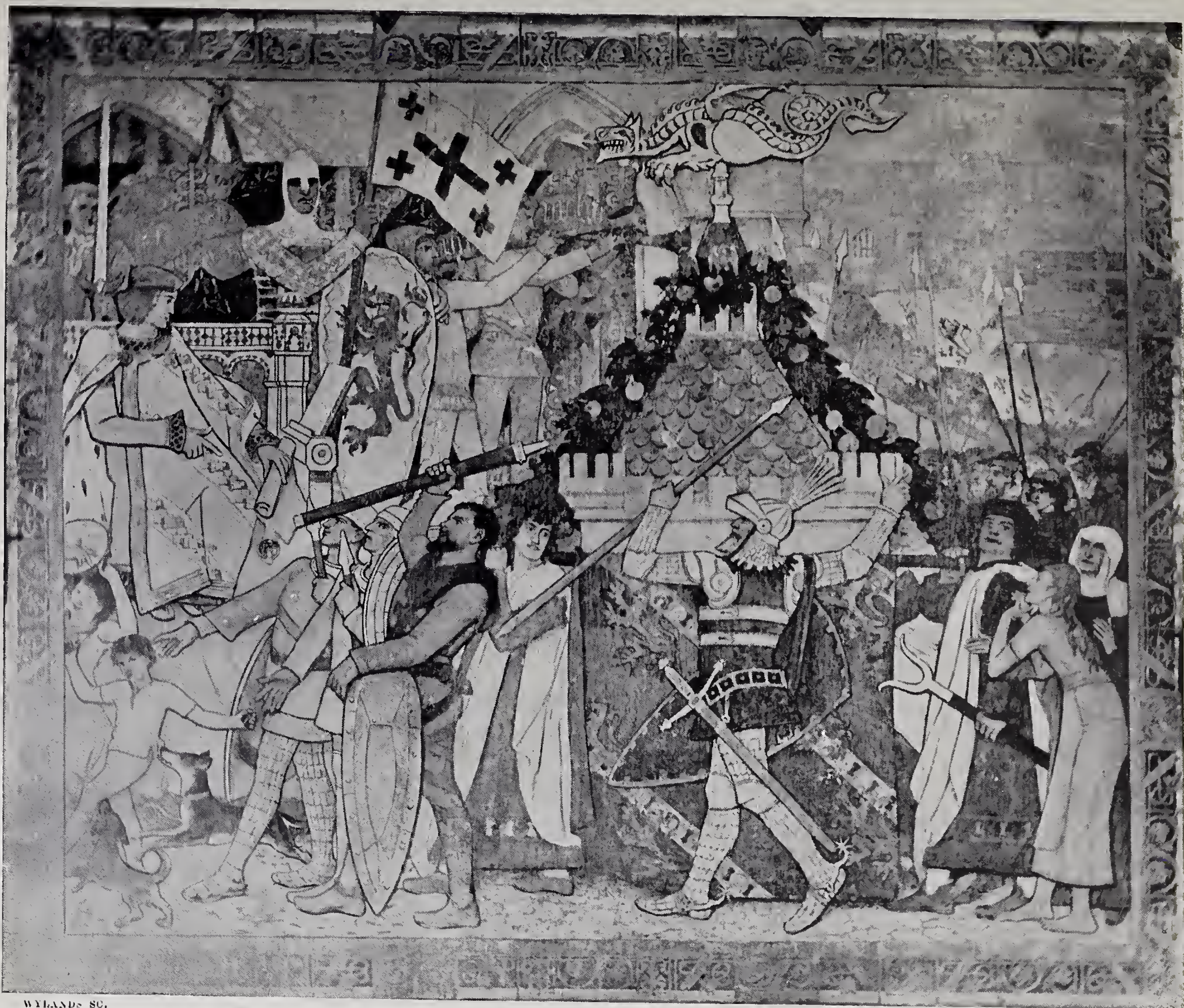
GODEFROID GUFFENS. — ÉTUDE POUR UNE PEINTURE MURALE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL

Cependant, il importait dès lors que le Gouvernement intervînt pour favoriser le développement de l'art monumental : le professeur Moritz Carrière, aussi MM. Von Zwehl, ministre de l'Intérieur et des Cultes de Bavière, Fédor Dietz, peintre de la Cour du Grand-Duché de Bade et, à leur suite, Jean Swerts et Godefroid Guffens l'avaient proclamé. Une première exposition de cartons allemands fut donc organisée à Bruxelles par l'État belge, en 1861, puis M. Charles Rogier, ministre de l'Intérieur, fit inscrire au budget de son département un crédit pour favoriser la peinture décorative et, l'année suivante, l'autorité supérieure confia à la Commission du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles le soin d'exhiber dans la capitale d'autres cartons allemands. Mais malgré tout, le nombre des adeptes de l'art appliqué germanique ne parut guère destiné à s'accroître. « La raison en est simple, explique M. Jean Rousseau. Il y a eu en tout temps incompatibilité d'humeur entre l'art allemand et le nôtre, l'un essentiellement idéaliste, abstrait, porté aux austérités du dessin, l'autre foncièrement réaliste et coloriste. » Et ces principes, formulés par l'auteur longtemps après ces solennités artistiques, et exprimés au moment où elles avaient lieu par d'autres, suscitèrent de longues discussions au sein des Chambres législatives.

En 1863, lors de l'entrée de M. Alphonse Van den Peereboom au ministère de l'Intérieur, en effet, une opposition se produisit contre le crédit inscrit au budget pour aider à la décoration murale des édifices publics. M. Louis Hymans, rapporteur de ce budget, résuma les griefs de ceux qui y étaient hostiles. Avec humour et parfois de l'acrimonie, avec une érudition piquante et une certaine excentricité, il soutint que l'École flamande, aimant la vérité et la couleur objectives, ne pouvait que perdre à la pratique de la fresque. Il voulait que l'on distinguât entre la peinture monumentale



GODEFROID GUFFENS. GÉRARD MERCATOR. FRESQUE DE L'ANCIENNE BOURSE D'ANVERS.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LOUIS DELBEKE. — LA GLORIFICATION DE LA COMMUNE.

(Fresque aux Halles d'Ypres.)

sur toile et la peinture murale proprement dite. Aidé par M. Barthélemy Dumortier, il affirmait encore que ce n'est pas par le style que brille Rubens, mais par le mouvement, la vie et surtout les couleurs; que les fresques du moyen âge, découvertes dans quelques-unes de nos églises et de nos monuments civils, ne constituent que des peinturages; que celles de la Bavière et de la Prusse ont coûté gros et qu'elles valent encore moins; que le moindre musée belge est préférable à tous ces panneaux à grandes tendances; et il concluait avec Renan : « Ce n'est jamais impunément qu'on renonce à ses pères. Trop souvent pour fuir la vulgarité, on tombe dans le factice. » M. Hippolyte De Boë lui répondit : « Vous avez fait une charmante critique d'art plutôt qu'un discours parlementaire. J'admire ici votre esprit, votre éloquence, votre connaissance des arts, mais votre riposte a été trop hardie et trop violente! » — « Moi, dit M. Barthélemy Dumortier, je félicite le rapporteur de cette noble et patriotique discussion. Je suis convaincu que la peinture à la détrempe n'a jamais été nationale. Si l'art italien dérive de Byzance, l'art flamand dérive de la nature. Le contour, c'est l'art italien; le glacis, c'est l'art belge, et la nature ne présente pas de contours... »



LOUIS DELBEKE.
LE JUGEMENT DE PARIS OU L'AVÈNEMENT DU CHRISTIANISME,
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

M. Alphonse Van den Peereboom riposta ensuite à tous, au nom du Gouvernement, par certains aphorismes résumant en quelque sorte les discussions d'un congrès artistique, tenu à Anvers une année auparavant : « La peinture murale et la peinture monumentale sont deux expressions qui correspondent à une même idée pour moi, proclama-t-il en substance, et j'ajouterai que la peinture monumentale est celle qui est alliée à l'architecture. Son caractère réside tout entier dans la grandeur de la pensée, dans la splendeur de la forme. En l'encourageant, le Gouvernement ne cherche donc point à introduire dans notre École des éléments nouveaux; il continue simplement à stimuler les générations présentes dans les différentes voies qui lui ont été ouvertes par le génie des générations passées. D'ailleurs, l'art ne consiste pas à peindre sur panneaux, sur toile ou sur mur; l'art vit de son propre éclat et emprunte à lui-même son cachet. De plus, la peinture murale n'est pas un genre nouveau implanté dans le pays; cette peinture est dans l'essence de l'ancien esprit flamand et elle est conforme aux traditions les plus respectables de l'École flamande. Mais il est d'autres considérations à faire valoir. Pensez-vous que les grandes pages de notre histoire, inscrites sur les murs des édifices publics, ne soient pas le meilleur enseignement historique qu'on puisse donner au peuple? Elles constituent un moyen d'instruction, un stimulant du patriotisme, un bienfait pour tous; et j'estime, par conséquent, qu'il est du devoir du Gouvernement et des Chambres législatives d'encourager largement la peinture monumentale. »

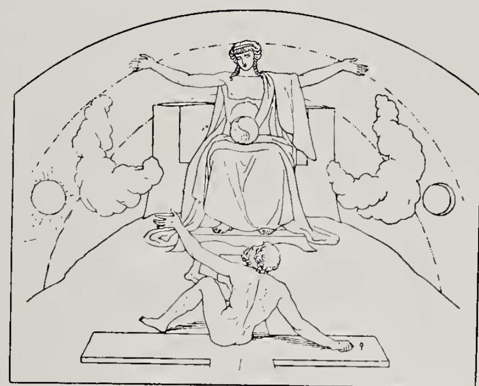
Et, cet intéressant débat finit à la satisfaction du ministère; sa demande de crédit fut votée à une grande majorité. Néanmoins, ses efforts ne purent imposer à jamais le goût de la peinture monumentale en Belgique.

Sans doute, c'est en toute conscience que Godefroid Guffens, dans un rapport sur l'exposition triennale des beaux-arts qui eut lieu à Bruxelles, en 1866, a parlé du triomphe de la cause défendue si vaillamment par son ami et par lui, mais on aurait tort de partager l'optimisme dont il a fait preuve. En effet, si l'un et l'autre s'occupèrent, à cette époque et dans la suite, d'orner de peintures, rappelant des faits de l'histoire religieuse ou profane, l'église Saint-Georges à Anvers, la salle échevinale des halles d'Ypres, l'hôtel de ville de Courtrai, l'église Saint-Quentin à Hasselt, la chapelle du pensionnat de Saint-Nicolas, le chœur de l'église de Laenaeken, celui de l'église Saint-Joseph à Louvain, la chapelle Sainte-Barbe dans la même ville, une grande salle de l'habitation du baron de Schilde à Anvers, voire le chœur de l'oratoire dépendant du château de Well Blundel en Angleterre, travaux multiples et considérables, exécutés de 1859 à 1875; si, en ce temps là aussi ou plus tard, jusque dans ces dernières années, Henri Leys, Ernest Slingeneyer, le comte Jacques de Lalaing, J.-Emmanuel Van den Bussche, Omer Dierickx, Jean-Baptiste Van der Plaetsen, Victor Lagye, Nicaise De Keyser, Charles Verlat, Pierre Van der Ouderaa, Karel Ooms, Albrecht et Juliaan De Vriendt, Jozef Janssens, Franz Vinck, Théodore Canneel, Joseph Berlin, Jean-Louis De Taeye, Alfred Cluysenaer, Jules Helbig, Emile Delpérée, Joseph Bellemans, François-Jean-Emmanuel Böhm, Joseph Meganck, Constantin Meunier, Louis Delbeke et d'autres décorèrent de peintures certains édifices publics et quelques demeures particulières en Belgique; si, par exemple encore, Franz Meerts et Josef Middeleer restaurèrent des fresques anciennes et en imaginèrent dans différents styles de naguère; si même, disons-nous, des peintres belges, tels que Ferdinand Pauwels, Henri Dobbelaere et Vital De Gronckel, notamment, ornèrent au surplus des monuments civils et religieux à l'étranger, on ne saurait soutenir logiquement que la peinture monumentale rencontra beaucoup d'adeptes parmi nos artistes contemporains. Les principes de cet art spécial, établis par les Allemands, furent vite abandonnés par nos artistes. Ceux-ci composèrent de préférence, sous prétexte d'art décoratif, des tableaux d'histoire ou de genre, conçus dans de vastes dimensions. Et s'il faut d'autres preuves de notre assertion, qu'on nous dise pourquoi l'un des protagonistes de l'esthétique allemande, Jean Swerts, quitta sur ces entrefaites la Belgique, de même que Ferdinand Pauwels, si ce n'est pas parce qu'ils découvrirent leur véritable patrie artistique ailleurs que chez nous; car, en effet, lorsque mourut Trenkwald, le premier fut appelé, en 1874, à la direction de l'académie de Prague et le second, vers la même époque, fut nommé professeur à l'académie de Dresde.


LOUIS DELBEKE. — PIERRE ENSEIGNANT PAR LE DOGME OU PAR L'ÉPOUSE OFFICIELLE, GRAVURE EXTRAITE DU VOLUME : LE FOND DE LA BOITE DE PANDORE.


PORTRAIT DE LOUIS DELBEKE, D'APRÈS UNE PEINTURE DE Mlle HÉLÈNE CORNETTE.

Jean Swerts trouva dans la capitale de la Bohême un enseignement vivace et en progrès; il n'eut donc pas à combattre la routine et l'inertie. Bien accueilli par tout le monde au surplus, sa demeure devint un lieu de réunion où s'empressaient les artistes et les savants en société des grands seigneurs allemands et tchèques, qui semblaient oublier alors leurs haines de race. Mais de grandes douleurs accablèrent presque aussitôt le maître : son second fils, Walter, décéda à l'âge de vingt et un ans au cours de l'année 1876, et ce deuil profond occasionna, un an plus tard, le trépas de Mme Swerts, quelques jours après le mariage de son fils aîné, William! Pourtant l'artiste, afin d'oublier ses malheurs, s'occupa de décorer la chapelle Sainte-Anne dans le dôme de Prague, décoration qui fut son œuvre dernière, car malheureusement le froid glacial de l'église, après la montée journalière du Xradxhin, porta une atteinte mortelle à sa santé. Néanmoins il eut encore le bonheur de savoir qu'on célébrait dans la cathédrale le mariage de sa fille unique, l'un de ses quatre enfants, cérémonie qui servit d'inauguration au travail qu'il avait fait, et il mourut à Marienbad, le 11 août 1879...



LOUIS DELBEKE.
PIERRE OU LE PAGANISME RÉGÉNÉRÉ, GRAVURE EXTRAITE DU VOLUME : LE FOND DE LA BOITE DE PANDORE

Le trépas de Jean Swerts, absolument inattendu, produisit la plus pénible impression à Anvers. Mais il restait un pieux devoir à remplir, celui d'exalter sa mémoire. Son meilleur ami, Godefroid Guffens, qui habitait Bruxelles depuis 1872, et dont la famille se composait de cinq enfants, y songea des premiers : il forma un comité dans le but de faire don au musée de la ville natale du défunt d'un buste en marbre rappelant ses traits, et de placer une plaque de cuivre à sa mémoire dans une église anversoise, le tout par souscription publique. Et ses démarches aboutirent dans la suite. Le 27 mai 1881, on remit, en effet, à la Commission du musée, l'œuvre sculptée et, après cette première cérémonie, au cours de laquelle plusieurs discours furent prononcés, on célébra un service funèbre en l'église Saint-Georges, décorée à l'époque de leur jeunesse par Jean Swerts et Godefroid Guffens, église où se voit le monument commémorant les œuvres et les titres du maître.

Cependant, il existe en Belgique une décoration monumentale, dont la valeur dépasse de beaucoup celle de la plupart des autres peintures similaires; nous entendons les superbes panneaux ornant une salle des halles d'Ypres, et qui sont dus au talent d'un artiste presque ignoré, mort pauvre et méconnu, Louis-Auguste-Corneille Delbeke.

Fils de Jean-Hubert-Benoît et d'Antoinette-Louise Van Gheluwen, le maître naquit à Poperinghe, le 9 février 1821; son père était un modeste cordonnier qui nourrissait à grand'peine sa famille, composée de cinq enfants dont Louis était le quatrième; et, comme il était originaire d'Ypres et qu'il lui semblait que l'exercice de sa profession lui rapporterait davantage en cette ville, il s'y installa vers 1823.

Mais l'on s'imagine aisément que les calculs du brave homme ne se réalisèrent pas à souhait! Aussi, après que le futur artiste eut fréquenté l'école

communale durant trois années, son père, qui voulait d'abord se faire aider par lui dans son métier de cordonnier, le mit-il plus tard, afin d'accéder au désir de l'enfant, en apprentissage chez un peintre en bâtiment, plus ou moins décorateur, nommé Spotbeen, ouvrier auquel on avait confié le soin de donner quelques vagues leçons de dessin à l'académie d'Ypres, et celui-ci développa le goût décisif de la peinture chez le futur artiste génial.

L'enfant, toutefois, était astreint aux besognes les plus avilissantes chez son maître. Non seulement, il devait s'occuper de certains soins dans le ménage de Spotbeen, mais encore étriller l'âne qui servait à charier l'attirail de peintre et les marchandises du bonhomme, lorsque d'aventure il avait à travailler quelque part, dans l'une ou l'autre ferme des environs! Finalement à seize ans, le jeune homme, songeant que l'éducation artistique qu'il recevait à Ypres était après tout plus que rudimentaire, alla demeurer à Bruxelles où il s'occupa, pour gagner sa vie, au hasard des circonstances, tout en étudiant de temps à autre chez des professeurs renommés. Pourtant, malgré tout son courage et toute son activité, il dut bientôt retourner en Flandre, la déveine le poursuivant dans la capitale. Ce ne fut cependant qu'un demi-mal : en 1841, ses études antérieures lui firent obtenir, lors d'un concours qui eut lieu à l'académie d'Ypres, un prix de peinture; et cette éventualité engagea alors l'administration locale à lui octroyer divers subsides : il reçut, durant l'espace de six ans, une somme totale de deux mille sept cents francs, de sorte qu'il lui fut permis de poursuivre ses études d'art à l'académie d'Anvers. Enfin, en 1849, fut organisé le concours périodique pour l'obtention du prix de Rome. Le jeune artiste y prit part. Malheureusement son œuvre fut classée en deuxième place. Toutefois, il avait fait preuve de tant d'énergie et d'aptitudes si réelles que le Gouvernement lui alloua, à son tour, un subside à condition qu'il s'engageât à peindre, en Italie, une toile religieuse; et la ville d'Ypres, de son côté, afin de faciliter son voyage, lui acheta pour son musée un tableau d'histoire, représentant une scène de la vie de Philippe le Bon. Louis Delbeke gagna donc Rome. Même il lui fut loisible d'y résider plus longtemps qu'il ne l'avait cru, grâce à diverses subventions que l'administration communale d'Ypres, bien disposée à son égard, lui donna encore jusqu'en 1854, et ce ne fut qu'après cette date qu'il revint en Belgique.


LOUIS DELBEKE. — LA PORTE DU TEMPLE.
GRAVURE EXTRAITE DU VOLUME :
LE FOND DE LA BOITE DE PANDORE.

Mais si le Gouvernement avait envoyé le jeune peintre à ses frais au delà des monts, il devait rapporter de là-bas un tableau d'histoire religieuse, nous le répétons. Et de fait, il en rapporta un. Seulement, il fut jugé insuffisant, et on lui adressa des observations sévères. Celles-ci ne l'émurent pas outre mesure : « Je ne me sens pas la vocation de la peinture religieuse, répondit-il poliment en substance aux aristarques qui le morigénaient; et j'ai trouvé d'ailleurs une autre voie à suivre, durant mon séjour en Italie. »



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

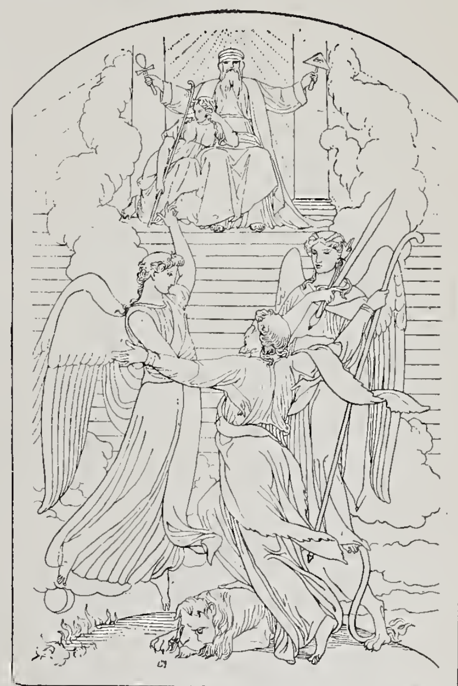
LOUIS DELBEKE.

NOTRE-DAME DE TUYN PROTÉGEANT LA VILLE D'YPRES AVEC L'APPUI DU POUVOIR RELIGIEUX ET CIVIL.
PROJET DE FRESQUE POUR LES HALLES D'YPRES, NON EXÉCUTÉ.

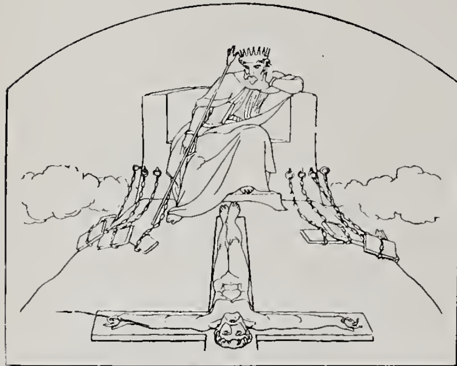
(Appartenant à Mlle Hélène Cornette.)

Or, de cette manière, sans expliquer entièrement sa pensée, Louis Delbeke faisait comprendre que son esprit chercheur avait été frappé par la sublime intelligence de l'ésotérisme et qu'il entendait vouer sa vie à l'étude de la science occulte dans laquelle, il en avait la conviction, se trouverait pour lui les germes de l'art suprême!

En vérité, quoique la chose serait des plus intéressantes à savoir, nous ne pourrions dire de quelle façon le maître entrevit les premières lueurs de la Lumière éternelle. Mais il est sûr que, dès lors, il eut l'intuition de la synthèse antique embrassant, dans quelques lois immuables, la masse énorme des connaissances de détail, accumulées par les siècles récents, et qu'il comprit que cette somme de vérités prodigieuse se retrouve dans les débris des vieux monuments, les symboles, les hiéroglyphes et les rites des initiations diverses. Il entreprit donc les études ardues dont, avant lui et après lui, Dutens, Fabre d'Olivet, Eliphas Levi et Saint-Yves d'Alveydre, entre autres, ont rassemblé les éléments en collationnant les textes latins, grecs, hébreux, arabes ou sanscrits. Pourtant, comment les traduire en peinture, car il était peintre et c'était là son but ultime? Il aurait fallu des pans de murs énormes à décorer, des édifices entiers à enrichir de la pensée des siècles au moyen du pinceau, et il n'avait, le pauvre, ni ressources, ni commandes officielles pour ce faire! Estimant alors que le livre était un autre moyen, peut-être plus efficace, pour divulguer ce que l'initiation lente, mais persévérante, lui avait appris, il publia dès l'année 1857, *Les Clefs de Jérusalem* et, en 1858, *Lumière et Ténèbres,* ainsi que *Le Fond de la boîte de Pandore ou le Sphynx évangélique,* livres herméneutiques, émaillés de dessins schématiques, d'une idéologie abstraite, exégèses malheureusement d'une lecture pénible, parce que l'écrivain ne possédait pas le génie de la langue française. Cependant qu'importe! L'introduction du premier de ces ouvrages indique clairement l'idéal qui hantait le profond penseur : « Le monde savant, dit-il, a souvent agité les matières dogmatiques; grand nombre de lettrés ont essayé d'en découvrir le fond et le but que se sont proposés d'atteindre les législateurs, les mages et les prophètes qui se sont constitués les interprêtes de la pensée divine. Les temps modernes ont abondé en pareilles recherches sans que nous sachions qu'elles aient abouti à trouver l'énigme. » Et s'imagine-t-on les souffrances qui devaient être celles de cet homme, doué d'une intelligence supérieure, initié aux plus troublants mystères, végétant dans l'angoissante atmosphère d'une ville de province depuis son retour d'Italie, à Ypres; de cet homme né pour la réalisation du Grand Œuvre et obligé de peindre, afin de s'assurer le pain quotidien, quand l'occasion rare s'en présentait, des portraits d'une conception absurde pour plaire à des bourgeois aussi vaniteux qu'ignorants, à des gens qui l'abreuvaient de dédain et se piquaient, sans doute, de gloire lorsqu'ils s'adressaient à lui sous prétexte de charité?


LOUIS DELBEKE — L'ÉCHELLE DE JACOB, GRAVURE EXTRAITE DU VOLUME : LE FOND DE LA BOITE DE PANDORE.

Mais le noble penseur rêvait, quand même, de poursuivre la tâche entreprise. Sa science par ailleurs lui enseignait sans conteste le triomphe tardif de l'esprit sur la matière. Il persévéra donc dans la voie qu'il s'était tracée. Un autre ouvrage : *L'Harmonie universelle et omniverselle ou l'Absolu,* en deux parties, dont l'une traite du culte religieux chez les divers peuples du globe, l'autre, de l'art et de la littérature en rapport avec le Tarot, fut écrit et publié par lui dans la suite, à Bruxelles, où il s'était installé en 1865. Et ces livres disent mieux encore que les premiers son but : peindre l'unité morale et physique de la création. En effet, « l'homme constitue la signature du grand architecte, affirme-t-il avec force; cette signature est un pantacle, une image révélant la création dans sa plus haute expression et son intelligence. Ses facultés répondent à la beauté de cette structure, car si le Créateur a transmis en ce corps le plus sublime des hiéroglyphes possédés par la nature, il a transmis à l'homme un instrument non moins sublime : il donne à l'homme en même temps que la faculté de jouir par les sens, celle de se soumettre la nature entière et de s'établir comme le représentant de la Divinité sur la terre, le roi de la création. »



LOUIS DELBEKE
PIERRE IMMOLÉ OU LE TRIOMPHE DE LA BÊTE
GRAVURE EXTRAITE DU VOLUME :
LE FOND DE LA BOITE DE PANDORE

Mais ces pensées métaphysiques ne pouvaient qu'engendrer le mépris de la foule inepte ! L'initié fut contraint de s'occuper à nouveau, pour vivre, de besognes pénibles : la peinture de fonds de portraits, la collaboration en sous-ordre à des travaux décoratifs et la composition de sujets de genre puérils ! Enfin, le bonheur lui sourit vaguement. Il avait épousé à Schaerbeek, en 1866, une dentellière yproise, qui gagnait un peu d'argent, Joséphine-Virginie Calmein, dont il n'eut pas d'enfants, et, à peu près vers le même temps, il lui fut loisible d'orner un temple maçonnique bruxellois de panneaux pantaculaires, exécutés donc avant la décoration qu'il commença d'une des salles, située à l'étage des halles d'Ypres, décoration qui constitue son œuvre capitale.

Dans cette suite de compositions ultimes et interminées, rappelant la gloire historique passée, la splendeur commerciale passagère et les légendes antiques de la vieille cité flamande, Louis Delbeke a fait preuve d'un talent hors ligne. Adéquates aux halles, qui s'étendent majestueusement tristes et abandonnées sur la grand'place de la petite ville, ces peintures les complètent admirablement, en effet. Mais le croirait-on ? Elles valurent au peintre toutes les tribulations et toutes les angoisses ! Car si, vers 1880, un homme de goût, ami d'enfance de l'artiste, le docteur Théophile Cornette, à cette époque échevin des beaux-arts de la ville d'Ypres, sachant que le talent du maître ne demandait qu'une occasion pour se révéler dans tout son éclat, obtint que le Conseil communal lui confiât le soin de décorer une des grandes salles des halles, monument dont d'autres parties avaient été décorées déjà par Jean Swerts, Godefroid Guffens et Ferdinand Pauwels, de panneaux conformes au goût général ; si le docteur Théophile Cornette avait obtenu cette commande pour son protégé, disons-nous, lorsque celui-ci laissa voir plus tard ses pre-

mières compositions, fresques savantes à tendances hiératiques, complétant l'immense salle moyenâgeuse qu'elles illuminent de tout l'éclat de la génialité, des cris d'orfraies se firent entendre, et l'édilité intima l'ordre au savant Delbeke, victime de sa conscience d'artiste, de cesser ses travaux!...

Qu'était-ce donc que de telles peintures? Des imaginations barbares, incompréhensibles, atroces, en opposition avec le vouloir de tous! Et, chose inouïe, Louis Delbeke, pour obtenir finalement l'autorisation de continuer son œuvre, fut forcé d'en appeler du jugement, prononcé par les bonnes gens d'Ypres, auprès d'une commission d'artistes bruxellois, au mois de novembre 1886...

Alexandre Markelbach, Camille Van Camp, Joseph Stallaert, Charles Hermans, Auguste Serrure, Jan Verhas, Edmond De Schampheleer et Paul De Vigne adressèrent donc, le 2 décembre de cette année, après avoir admiré les premières fresques achevées, un rapport, accompagné d'une lettre collective, à MM. Van Heule, bourgmestre, et Cornette, échevin des beaux-arts de la ville d'Ypres, rapport dans lequel ils constataient notamment que « par le caractère, l'harmonie et les moyens sobres d'exécution, les productions de Louis Delbeke se rattachent aux grandes époques d'art où une entente parfaite régnait entre l'architecture et la peinture, et dont les traditions sont perdues depuis la Renaissance ».


FERDINAND PAUWELS. — PHILIPPE LE HARDI ET LES GANTOIS.

Cependant, hormis M. Théophile Cornette, nul ne fut convaincu de la justesse des appréciations émises, et l'on prétendit que le maître dût abandonner définitivement ses projets de décoration commencés!

Que faire dans l'occurrence? Demander l'avis d'un second groupe d'artistes. Sans doute; et, en conséquence, au mois de janvier 1887, Mlle Euphrosine Beernaert, Ernest Slingeneyer, Albrecht De Vriendt, Xavier Mellery, Constantin Meunier, J.-H.-L. De Haas et Louis Samyn, à leur tour, arrivèrent à Ypres, puis ils écrivirent un rapport également élogieux.

Mais cela ne suffit pas encore!

En séance du Conseil communal, le 11 décembre 1886, donc après la réception de l'avis des premiers artistes appelés à juger l'œuvre du maître, un certain chevalier Gustave de Stuers avait formulé cette proposition baroque, rédigée en français barbare : « Je propose au Conseil de surseoir à la continuation des peintures de l'aile sud-ouest des Halles, par les considérations suivantes : Les deux panneaux actuels n'ont pas le style flamand qui convient à la décoration des Halles et l'œuvre ne plait pas aux contribuables yprois, juges en dernier ressort », et cet esthète étrange fut cause qu'une troisième commission d'artistes dut donner son appréciation dans l'affaire!...

Lors, pour convaincre les bons contribuables d'Ypres de leur absurdité, Nicaise De Keyser, Charles Verlat, Alexandre Robert, Alfred Cluysenaer, Emile Wauters, artistes peintres, et M. Victor de Stuers, directeur des beaux-arts, attaché au gouvernement hollandais, et parent de celui qui se montrait

un des plus ardents contempteurs du génie de Louis Delbeke, intervinrent et trouvèrent les fresques superbes. Et il arriva, quoi donc? Bref, que les Bouvard et les Pécuchet, siégeant au Conseil communal de la petite ville flamande, forcés et contraints, mais non convaincus, autorisèrent finalement, en 1888, le malheureux peintre à reprendre ses travaux interrompus.

Cependant il était trop tard! L'Esprit du Mal avait vaincu, encore une fois, l'Esprit du Bien : Satan triomphait! N'était-ce pas lui qui avait lancé contre l'Être conscient et pur les élémentals pervers et maudits, dévorateurs de son ennemi? Ah! sans doute; autour de la croix symbolique s'enroulait, vainqueur et vénimeux, le serpent crachant la mort. Non, assurément, la victoire n'échut pas en partage à la Vérité Éternelle, car l'artiste, miné déjà antérieurement par la maladie, eut sa vie abrégée par toutes ces tribulations : il décéda à Schaerbeek, le 25 février 1891, et on lui fit de modestes funérailles religieuses. Seuls, quelques intimes y assistèrent : la foule ne se douta que, ce jour, la Belgique aurait dû pleurer un des plus profonds penseurs ésotériques de ce siècle, dont l'œuvre écrit est incomplet, parce que son instruction a été limitée à l'école primaire, et l'œuvre peint imparfaitement réalisé, parce que l'appui des autorités et les ressources financières personnelles lui ont fait défaut...

Mais qu'importe! Louis Delbeke fut un initiateur ou plutôt un précurseur. Qui aurait dit, en effet, que moins de dix ans après sa mort, d'autres artistes, des jeunes gens instruits et prêts à la lutte, allaient reprendre ses principes et se nourrir de la science occulte qui était chère au maître, afin d'exalter son idéal sublime, combattu par l'ignorance, éclipsé peut-être pendant un instant, mais non pas anéanti? Qui aurait osé affirmer enfin que nombre de ses contemporains, peintres choyés de son vivant, allaient être presque oubliés maintenant, à l'heure où pour lui sonne le triomphe?



JEAN-BAPTISTE VAN DER PLAETSEN
PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU SABLON, A BRUXELLES



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LIÉVIN DE WINNE.

PORTRAIT DE LÉOPOLD Ier, ROI DES BELGES.

(Musée de Bruxelles).



FRANÇOIS SIMONEAU. — PORTRAIT D'HOMME (MUSÉE DE BRUXELLES).

LIÉVIN DE WINNE

Les peintres de figures romantiques préféraient en général imaginer des compositions inspirées de l'histoire, ou bien des scènes de genre puisées à la même source, au lieu de peindre des portraits proprement dits. Est-ce donc la difficulté qu'il y a à exprimer les traits de ses semblables qui faisait hésiter ces maîtres? Nous ne le savons! Toujours est-il que la peinture du portrait requiert les plus grandes qualités pour séduire les délicats. Car en vérité, non seulement l'artiste qui s'ingénie à fixer la physionomie de ses modèles doit être un praticien de première force, mais encore un psychologue, un observateur, un penseur. Il ne lui suffit donc pas, dans l'occurrence, de reproduire l'épiderme de celui qui pose; il s'agit pour lui de faire deviner sa vie passée, de noter ses émotions habituelles, d'expliquer son caractère indélébile. Et cette intuition n'est pas donnée à tout le monde. Amédée Bourson, Pierre Van Havermaet, Albert Roberti, Edmond Lambrichs, Jean Portaels, Mathieu Nisen, Alexandre Robert, Charles Billoin, Hippolyte De la Charlerie, Joseph Van Lerius et François Simoneau entre autres, qui tous, en dehors des tableaux d'histoire et de genre ou de la lithographie, se sont occupés de peindre des portraits, aux environs de 1850 ou longtemps après, la possédaient-ils? Parfois, si l'on veut; cependant ce dernier artiste fut un vrai portraitiste dans toute l'acception du mot, comme le fut Liévin De Winne.

François Simoneau naquit à Bornhem, en 1783, mais sa première jeunesse se passa à Bruges, où il fut élève de Bernard Fricx, professeur qui lui inculqua les éléments de l'instruction artistique. Plus tard, il alla à Paris, y devint élève de Gros et, vers 1810, revint à Bruges, où il eut beaucoup de succès. Seulement, c'était à l'époque des guerres de l'Empire. La situation des artistes était fort précaire. Aussi résolut-il de s'expatrier, et ce fut Londres qu'il choisit comme résidence, à dater de 1815. Or, là-bas, sa vogue fut grande : des seigneurs notables, qui estimaient fort ses portraits inspirés, plus

ou moins, de Lawrence et de Gainsborough le protégèrent; de plus, il y contracta un brillant mariage et une de ses filles épousa le général Soyer. Enfin, la malechance le géhenna. De nombreux deuils de famille l'accablèrent et son succès de peintre diminua. Néanmoins malgré tout, resté seul, il continua à travailler, refusant de rejoindre ses parents demeurés en Belgique, et il mourut dans la capitale anglaise, en 1859.



LIÉVIN DE WINNE.
PORTRAIT DE Mme VAN DER STICHELEN, NÉE ROGIER.

Il n'en est pas moins vrai qu'à côté des chefs-d'œuvre de François Simoneau et de ceux de ses contemporains, les portraits de Liévin De Winne sont des reproductions plus franches, plus loyales, plus sincères du moi d'autrui; encore des toiles aussi éloignées de la raideur académique que de la convention romantique; car, à aucune époque, un peintre n'a mieux choisi des formes plus naturelles, des procédés plus simples, des moyens d'expression moins compliqués, pour rendre sa pensée.

M. Gabriel Séailles a consacré une étude critique au maître dans la *Revue politique et littéraire* : « La nouvelle École belge, dit-il entre autres choses, n'a pas remplacé Teniers; elle compte du moins un grand portraitiste; s'il semble seul, c'est sans doute qu'on s'est trop occupé de lui pour voir les autres.

» De Winne est un peintre original, sans prétentions, génie modeste et simple, en même temps que très ferme et très sûr. Il ne crie pas, il parle presqu'à demi-voix; mais sa parole a je ne sais quelle autorité qui s'impose. Ceux qui, volontiers, confondent le portrait avec le genre, la nature morte avec la peinture décorative, pourront l'accuser de manquer de tempérament.

» Il a mieux que ces élans d'une minute, que ces enthousiasmes d'une heure, qui s'épuisent dans une ébauche incomplète et brillante. On ne sait à qui le comparer, et ce n'est pas le moindre éloge qu'on puisse faire de lui. Sa peinture n'est pas étonnante; elle ne surprend que quand on s'aperçoit de certains effets obtenus sans efforts : je la comparerai volontiers au style des écrivains qui donnent aux ignorants naïfs l'illusion qu'ils écriraient de même s'ils prenaient la plume. Il ne fait pas éclater les fonds comme des fanfares, il ne cherche pas à occuper et à distraire l'œil, il concentre le regard sur l'homme et dans l'homme, sur le visage, où surtout l'esprit s'exprime. Son génie a quelque froideur, mais l'harmonie corrige ce défaut; sans la rendre avec intensité, il arrive à la vie. De là, dans son œuvre, quelque chose d'intime et de recueilli. Il sait peindre un uniforme, une robe de bal, mais il ne peint pas le vêtement pour lui-même; il le



HIPPOLYTE DE LA CHARLERIE.
SOUVENIR D'UNE FÊTE
DONNÉE LE 11 FÉVRIER 1854.

peint tel qu'il est porté, tel qu'il est modelé par le corps; il sait rendre la souplesse onduleuse et blanche d'une poitrine de femme, le charme de cette chair mobile et vivante; ses corps ont des habitudes morales, ses attitudes sont caractéristiques, sans emphase; ses yeux regardent et voient, et, sans y songer, par un instinct qui est le génie même du portraitiste, il sait faire concourir ses traits à l'expression d'une pensée. Quoi qu'on puisse dire, De Winne est un vrai portraitiste; il est de ces hommes dangereux et indiscrets qui révèlent un homme dans un portrait; il a le don de faire entrevoir l'infini de l'âme dans la forme précise d'un corps déterminé; ses œuvres nous arrêtent, nous retiennent longtemps, nous parlent d'elles-mêmes avec le charme de ces entretiens où l'esprit, dans l'entraînement de la confidence, laisse deviner les mystères de sa nature intime. »



PORTRAIT DE LIÉVIN DE WINNE, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE FLORIMOND VAN LOO.

Et rien n'est plus vrai! A chaque exposition où le maître envoya quelque toile, soit en Belgique, soit à l'étranger, il triompha incontestablement : de nombreuses critiques en font foi. Pourtant, il advint qu'au cours de l'hiver de l'année 1890, eut lieu à Bruxelles un salon des portraits du siècle. On vit réunies là les œuvres principales de toutes les célébrités ayant peint le portrait à l'époque actuelle, des portraits signés : Bastien-Lepage, Ernest Slingeneyer, Edouard Agneessens, Carolus-Duran, Louis David, Gustaf Wappers, Alexandre Cabanel, Edouard de Biefve, Alfred Cluysenaar, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, Fernand Cormon, Paul Delaroche, Louis Gallait, baron Gros, Henri Van der Haert, Jean Ingres, Wilhelm Von Kaulbach, Nicaise De Keyser, Fernand Khnopff, Jacques de Lalaing, Thomas Lawrence, François Von Lenbach, Edouard Manet, Francois-Joseph Navez, Jean Portaels, Jean-François Millet, Pierre Puvis de Chavannes, Alfred Stevens. Néanmoins Liévin De Winne se montra par son œuvre l'égal des plus grands, supérieur partant à la plupart! « La Beauté, reflet de l'infini, d'après Cousin, constata M. Max Sulzberger, dans *L'Etoile belge,* ne serait-elle pas un défi porté par la nature aux peintres? Je me le suis vraiment demandé devant le portrait de Mme Sanford, de Louis Gallait. Qu'on ne crie pas au paradoxe! La réflexion s'impose en passant de ce portrait malvenu à celui de M. Sanford, le mari, ancien ambassadeur des États-Unis près la cour de Belgique : cette figure à mi-jambes est un des grands succès du Salon. Elle vaut à son auteur, Liévin De Winne, une réhabilitation, hélas! tardive. Elle le place au premier rang des portraitistes du siècle. » Sans doute; et à côté rayonnaient, malgré leur simplicité, plusieurs œuvres du maître, le portrait de Mme Van der Stichelen, née Rogier, cet autre de la baronne de Hirsch, puis ceux encore du prince Antoine d'Arenberg, de MM. Firmin Rogier, envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire, Leclercq, procureur général, Pirson, gouverneur de la Banque nationale, Bischoffsheim et Cardon. Et ce triomphe, en somme, de quel phénomène résulta-t-il? De la sincérité picturale de l'artiste.

Liévin De Winne, en effet, est resté toute sa vie Flamand, de la famille de Van Dyck, dont il a le modelé gras et la distinction naturelle, plutôt que de celle de Jordaens. Ce fut par inclination, car, né en Flandre, il eut toujours le culte de la patrie, au point qu'il lui semblait qu'aucune école de peinture ne fût digne de rivaliser avec celle de la Renaissance flamande. Ses préférences allaient donc sans cesse vers l'œuvre du célèbre élève de Pierre-Paul Rubens; la distinction native de celui-ci et son élégante simplicité encore devaient d'ailleurs le charmer. N'était-il pas, lui, l'homme distingué et simple par excellence, comme la peinture de son modèle préféré et la sienne propre? Quelqu'un a tracé de lui — et c'était son meilleur ami, le peintre français, Jules Breton — ce croquis délicieux : « Tous ceux qui l'ont connu, dit-il, s'ils évoquent son souvenir, croient revoir la personnification, évanouie, hélas! d'une santé joyeuse et qu'on eût dite éternelle : son visage ouvert, ses yeux clairs et vifs, un teint rose et des cheveux souples et longs qui, même par le temps sombre, semblaient toujours onduler au soleil... De Winne avait pourtant lutté et souffert, mais orages et combats passés, aucune ombre n'altérait son immuable sérénité... Cette sérénité, cette apparente jeunesse éclairaient son large front, l'enveloppaient d'un prestige irrésistible et lui gagnaient tous les cœurs. On l'aimait comme on aime la joie. Une fois séduit, on lui demeurait fidèle; car on ne tardait pas à connaître que ce rayonnement extérieur n'était que l'épanouissement d'une âme grande et généreuse, et l'expérience consacrait une sympathie toute spontanée. » Et de fait, Liévin De Winne lutta et souffrit durant sa jeunesse, et, si son âge mûr fut heureux, l'excellent homme conquit sa situation enviable, grâce à son courage et à sa probité artistique.



FRANÇOIS SIMONEAU. — LE JOUEUR D'ORGUE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Le maître naquit à Gand, le 24 janvier 1821; son père, Alexis-François, était négociant en quincaillerie; sa mère se nommait Sophie Buyens; et leur famille se composait de treize enfants. Cependant, dans ce milieu, sa vocation d'artiste se révéla bientôt. Contemporain de Victor Lagye, des Dillens, de Ferdinand Pauwels, tous artistes gantois, et des deux Breton, peintres



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

LIÉVIN DE WINNE. — PORTRAIT DE M. JEAN CARDON

(Collection de Mme Veuve Cardon, à Bruxelles).

français qui étudièrent à Gand, il était l'ami de tous. Mais élevé dans l'aisance, lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt ans, il perdit successivement son père, sa mère, deux de ses sœurs et, livré dès lors à lui-même, dans la nécessité de suffire aux besoins de deux sœurs plus jeunes, il dut abandonner ses projets d'avenir artistique pour s'employer dans quelque bureau !

Félix De Vigne, peintre gantois aussi, né en 1806 et mort en 1862, montrait à cette époque un talent très réel; il peignait de petits tableaux dans le goût du public, afin de nourrir sa famille. Antérieurement, il avait donné des conseils d'art à Liévin De Winne, et il fut touché de son infortune. Le brave homme l'accueillit donc chez lui, et non seulement continua l'éducation esthétique du pauvre, mais encore l'hébergea et le nourrit. Toutefois, celui-ci voulut venir en aide à son second père, dans la mesure de ses moyens. Il se mit partant au travail industriel, fabriqua des étendards pour des processions, ornementa des statues de saints, exécuta des peintures décoratives; bref, fit toutes sortes de travaux pour augmenter le budget du ménage de Félix De Vigne et payer, au surplus, la pension de ses deux sœurs ! Or, cette vie de lutte contre la misère dura des années. Pourtant, le jeune homme réussit plus tard, tout en fréquentant les cours du soir de l'académie dirigée par Van der Haert, à peindre de petits sujets de vente dont les titres seuls indiquent l'innocence: *Un Vieillard écorchant une anguille, Une Vieille tournant son café, Un Juif vendant des bijoux, Rose et Violette.* Mais vers 1849, l'artiste débutant obtint un succès relatif avec un tableau intitulé : *La Première communion ajournée,* toile qui fut exposée à un salon de la Société des Beaux-Arts de Gand, désignée par le jury pour être lithographiée et, finalement, achetée pour cent vingt-cinq francs. Et il advint que cette aventure le signala à l'attention de quelques gens de cœur, qui lui firent allouer par la ville et par le gouvernement un subside, dont l'import s'élevait à peu près à onze cents francs !


LIÉVIN DE WINNE. — PORTRAIT DE M. SANFORD, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE GUSTAVE BIOT.

Pour Liévin De Winne, c'était en réalité la fortune. Depuis longtemps, il aspirait à voyager. Que pouvait-il faire de son argent, après en avoir remis une partie au bon Félix De Vigne, sinon se rendre à Paris? C'est ce qu'il fit d'ailleurs à son profit, car, dans la capitale française, il rencontra son ancien ami Jules Breton. A eux deux, ils découvrirent et louèrent, boulevard Mont-

parnasse, une assez grande pièce, qui avait servi de magasin à un libraire. Mais elle était trop spacieuse! Ils la séparèrent donc au moyen d'une draperie, ce qui en fit un atelier et une chambre à coucher. Et c'est là, entre quelques chaises et deux lits de fer pour tous meubles, qu'ils passèrent près de leurs chevalets, dans un état que beaucoup de gens appelleraient la misère, les heures les plus riches de jeunesse et d'illusions, heures remplies par un travail obscur et opiniâtre!


LIÉVIN DE WINNE. — PORTRAIT DE M. ROLIN, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE FLORIMOND VAN LOO.

Liévin De Winne commença bientôt un tableau biblique : *La Séparation de Ruth et de Noémie,* qui figura au salon de 1853, pendant que Jules Breton exécutait pour cette même exposition ses premières *Moissonneuses*. Qu'on juge, par conséquent, de la passion qu'ils mirent à caresser leurs toiles! Cependant, ces peintures chétives et pâles, que ne regarda point le public, trompèrent leurs espérances! Mais qu'importait encore une fois cette mésaventure, surtout au jeune Gantois qui avait connu tant de déboires? Il se remit d'emblée au travail; un *Saint-François d'Assise en extase* donna alors la mesure de ses aptitudes; et cette toile, exposée à Bruxelles en 1854, fut remarquée à cause de sa profonde expressivité. Or, puisqu'il en était ainsi, puisque le succès semblait l'attendre en Belgique, il retourna à Gand. Malheureusement, des hésitations le désarmèrent en partie pour la lutte qu'il entendait continuer : son *Christ au Jardin des Olives* ne fut plus que le reflet de son *Saint-François!* Fallait-il donc de nouvelles inspirations? Peut-être, et il partit pour la Hollande, d'où il regagna sa ville natale, imprégné de la magique lumière de Rembrandt et décidé à peindre des portraits, ce qu'il fit en vérité très heureusement.

Malgré tout qu'était, selon lui, en ce temps, cette peinture-là? Un genre secondaire, si bien que notre artiste, dont l'ambition visait la grande peinture d'histoire, conçut et exécuta en 1858 une importante toile, représentant *Les Saintes femmes au tombeau*, dans laquelle l'on constatait l'influence des peintres allemands et en particulier de Schnorr. Mais encore une fois, l'effet qu'elle fit ne fut guère encourageant! Il combattait d'ailleurs sa propre nature, toute de sincérité et de simplicité. Ignorait-il cette contradiction étrange? Certes, et son obstination ne disparut donc pas. En faut-il une preuve? Le rêve d'une toile immense, racontant une orgie de César romain, tandis qu'on égorge des esclaves, le hanta longtemps : « Il en parlait avec beaucoup de feu, dit encore M. Jules Breton. Un jour il se fit apporter, d'un seul coup, plus de trente volumes d'histoire romaine, s'enferma le soir à l'atelier et finit par n'en lire aucun. Plus tard, il voulut entreprendre un tableau du règne de Philippe II. Mais si je parle de ces projets qui n'eurent pas même un commencement d'exécution, c'est parce qu'ils sont un indice des hautes préoccupations de l'artiste, qui

serait devenu un peintre d'histoire, si, au milieu des orages de sa première jeunesse, son instruction n'eût été négligée. Son imagination, très réelle au fond, s'en trouva toujours empêchée. Il le sentait bien. Il en souffrit d'abord, mais à l'âge où il aurait encore pu combler cette lacune, le temps lui manqua, car il fallait, avant tout, songer à gagner sa vie... Cette abondance imaginative et l'impuissance d'en réaliser l'expression sont peut-être le secret d'un des caractères distinctifs de De Winne; je veux parler de cet entraînement vers les charges et les plaisanteries incessantes. Oui, cet artiste si ardent, si fin, si distingué, lorsqu'il voulait rendre, par la parole, le tressaillement enthousiaste qu'excitait en lui la vue du Bien et du Beau, dans le trop plein de son âme où tourbillonnait un essaim de pensées et de sentiments qu'il ne pouvait saisir, faute d'en trouver la formule et le mot, ouvrait tout à coup une issue à l'émotion qui l'oppressait et la répandait dans une extravagante gaîté. Je n'en citerai qu'un exemple pris entre mille. Liévin, mon frère Emile et moi, nous étions en route pour l'Italie. Tout le monde sait que, vers Montélimart, le Midi se révèle tout à coup. On vient de traverser un morne hiver, des plaines incolores et nues, des bois aux rameaux dépouillés, étayés au pied des montagnes froides et rocheuses, lorsque, subitement, voici qu'apparaît l'éternel printemps des pays toujours verts. C'est un enchantement! Liévin ressent cette ivresse, mais le mot expansif lui manque pour soulager son cœur que gonfle une immense joie : une idée bouffonne lui traverse l'esprit, il la saisit et c'est de ce côté que cette joie éclatera. Il avise dans un coin du wagon, un monsieur très grave et ayant (quoique visiblement méridional) affecté durant tout le trajet une réserve plus que discrète. Il sommeille à ce moment, le menton sur le sein. De Winne se jette vers lui et le secoue fortement. Le méridional se réveille effaré, croyant à un accident, et Liévin, avec un grand air sérieux, affectant un begayement comique, lui montre du doigt la plaine en lui criant : « Des oliviers! »



LIÉVIN DE WINNE. — PORTRAIT, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE FLORIMOND VAN LOO.

A la vie triste d'autrefois de Liévin De Winne succéda enfin! une existence heureuse, une honnête médiocrité d'abord, une aisance très convenable plus tard. Mais il avait tant souffert qu'il avait pris en horreur la souffrance, dont l'idée seule l'épouvantait! De là avaient germé dans son cœur des trésors de pitié : de crainte même de voir la misère chez les autres, il ouvrait largement sa bourse pour secourir n'importe qui s'adressait à lui. Et cette immense bonté fut son seul égoïsme : au lendemain de sa mort, survenue dans son petit hôtel de la rue des Drapiers, le 13 mai 1880, on ne disait pas dans la commune d'Ixelles, qu'il habitait depuis quinze ans : « De Winne, celui qui faisait de beaux portraits, est décédé, » mais : « L'homme généreux qui donnait tant aux pauvres est mort! »

En résumé, par conséquent, l'œuvre de l'artiste se compose exclusivement

de portraits, car il faut compter pour rien ses essais de peintures historiques, et l'on ne regrette pas cette éventualité. S'il n'a peint de grandes pages historiques, en effet, il a raconté avec une intelligence rare, on ne saurait assez le répéter, la vie de ses contemporains. La peinture d'histoire, la vraie, la seule, mais il l'a donc abordée en psychologue émérite! Car, au fait, ce n'est pas dans la représentation plus ou moins exacte des gens et des costumes d'autrefois que se trouvent les enseignements de la peinture historique. Il faut les chercher uniquement dans l'expressivité des caractères individuels, réunis en synthèses. Et cette somme de connaissances du cœur humain, Liévin De Winne l'a possédée indiscutablement, ainsi qu'il l'a prouvé dans ses portraits. Déjà avant son arrivée à Bruxelles, qui eut lieu en 1861, il s'était montré un maître dans ce genre. C'est à partir d'alors qu'il peignit les portraits du comte et de la comtesse de Flandre, de même que celui du roi Léopold Ier, portrait qui établit sa réputation. Mais après son voyage en Italie, c'est-à-dire après 1870, il fit un suprême progrès, — le portrait de M. Sanford et celui de M. Rolin datent de ce temps-là — et son talent s'est affiné encore, — nous entendons son talent d'observateur et de peintre. — Dès lors plus rien ne lui échappe du caractère de ses modèles; il en saisit les points les plus cachés que son esprit résume. De plus, sa compréhension de la technique a augmenté; les nuances les plus imperceptibles des tons lui sont devenues familières et sa palette en est maculée. Cette abondance de finesses se remarque d'ailleurs dans ses toiles célèbres d'alors, et ses mérites sans pareils furent donc justement reconnus, lors de l'Exposition universelle de Paris en 1878, par un triomphe qui fut incontestable, triomphe dont l'art belge eut le droit d'être fier. Car, au milieu de ce grand concours de toutes les Écoles contemporaines, la première place fut assignée à Liévin De Winne, en tant que portraitiste, comme elle lui revint encore, lors de l'Exposition historique de l'art belge, qui réunit à Bruxelles, en une glorieuse apothéose, les chefs-d'œuvre de nos maîtres, au cours de l'année 1880, pour fêter le cinquantième anniversaire de l'indépendance de la Belgique!



MATHIEU NISEN.
PORTRAIT DE M. GRANDGAGNAGE,
DESSIN ORIGINAL.



HIPPOLYTE DE LA CHARLERIE.
PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE.
(MUSÉE DE BRUXELLES.)



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, EDITEUR A BRUXELLES.

JOSEPH STÉVENS. — LE CHIEN AU MIROIR.

(Musée de Bruxelles).



CHARLES TSCHAGGENY. — LA MALLE-POSTE DES ARDENNES (MUSÉE DE BRUXELLES).

JOSEPH STEVENS

Dans son étude sur Louis Robbe, M. Émile Leclercq constate que la vie de ce peintre fut toute remplie par la pratique de son art : « Ce qui n'était pas art dans sa longue existence, dit-il, n'a été que distraction, que complément, que repos dans ses affections. » Or, cette remarque, qui est aussi un éloge, pourrait s'appliquer également à quelques autres animaliers contemporains du maître : les Tschaggeny, Paul Vandervin, Louis Van Kuyck, Vincent De Vos, Édouard Woutermaertens, Xavier De Cock, François Van Severdonck et surtout à Joseph Stevens, le plus célèbre de tous qui, élève de Louis Robbe, travailla longtemps dans l'atelier de celui-ci et le surpassa.

Dès son jeune âge d'ailleurs, il fut éduqué dans le culte de la peinture. Édouard-Joseph-Léopold Stevens, connu sous le prénom de Joseph, naquit à Bruxelles, en effet, le 26 novembre 1816. Son père, Jean-François-Léopold était un ancien officier d'ordonnance du roi des Pays-Bas, Guillaume Ier. Sa mère se nommait Catherine-Victoire Dufoy. Trois fils, Joseph, Alfred et Arthur, ainsi qu'une fille, morte très jeune, étaient nés de l'union de ces personnes. Et le père de notre artiste, passionné de tableaux, en achetait et en vendait par goût. Même son amour pour la peinture grandit tellement que son plus cher désir fut bientôt d'avoir un peintre illustre parmi ses fils, désir que le sort réalisa en lui en donnant deux! Mais il ne vécut pas assez longtemps pour voir la gloire picturale de Joseph et d'Alfred, ni pour apprécier le sens critique de son troisième fils, Arthur. Cependant son bonheur eût été extrême, car ces artistes merveilleux et cet esthète parfait aimèrent l'art qu'il avait apprécié et qu'il leur avait inculqué. Une anecdote le prouve : Eugène Verboeckhoven racontait volontiers qu'un jour le père Stevens lui avait montré, à l'époque des débuts d'Eugène Delacroix, une tête de lion signée par ce

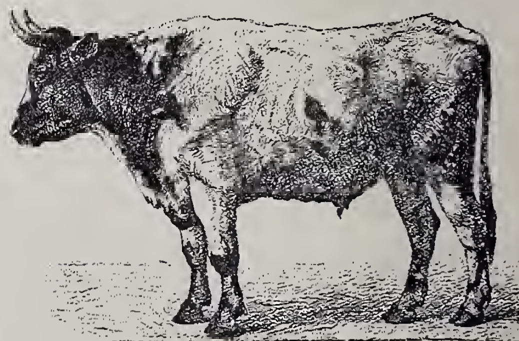
peintre, inconnu alors, et lui avait dit : « Celui qui a peint cette tête sera un des grands artistes du temps! » Et l'excellent vieillard ajoutait : « Lorsque je fis le récit de cette anecdote à Alfred Stevens, celui-ci se leva en pleurant de joie pour m'embrasser, tant il était heureux de se rencontrer avec son père mort, dans une commune admiration pour Delacroix! »

Or donc toutes les œuvres du célèbre animalier sont essentiellement flamandes, car il chérit particulièrement l'art de son pays et ce pays même. Faut-il le rappeler? Pendant les cinq ou six années qu'il passa à Paris, sous le second Empire, alors qu'il était choyé à la cour de Napoléon III, il regrettait Bruxelles. Mieux que cela! Il eut toujours les voyages en horreur pour le même motif. Ainsi un jour, étant allé en Hollande plus tard, il n'y resta que vingt-quatre heures, parce que la nostalgie de Bruxelles, de ses amis et de son atelier l'avait saisi! Son frère Alfred, qui s'est montré plus accessible aux grâces élégantes de l'école française, reconnaissant la chose, dit de lui avec émotion : « Joseph a été le dernier de nos grands Flamands. » Un critique, M. Thoré Burger, dans l'un de ses *Salons,* a constaté aussi, en 1861, à propos de l'œuvre du maître : « Peinture solide et lumineuse, dans la manière des intérieurs que firent si bien autrefois les Flamands et les Hollandais... C'est à la tradition des anciens maîtres de leur pays que plusieurs artistes de la Belgique et de la Hollande, notamment Joseph Stevens, doivent une certaine supériorité relative sur les peintres de la brillante école française. »



CHARLES TSCHAGGENY. — AVANT L'ORAGE, DESSIN ORIGINAL.

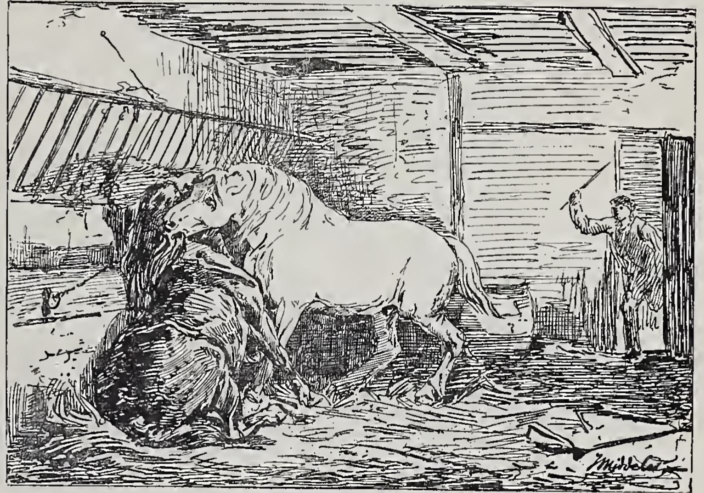
Cependant si tel est un des côtés caractéristiques des tableaux du vigoureux animalier, vers 1850, Verlat et Noterman avaient mis à la mode les amusantes silhouettes simiesques, exécutées solidement par le premier, avec une dose de malignité et certaines allusions à la politique; peintes d'une façon plus lâchée, en simples comédies, parfois avec une pointe de sentiment par le deuxième; et un autre artiste, De Vos, s'était voué aux représentations angoissantes des bêtes misérables, singes et caniches, pauvres comparses nés pour la parade devant quelque baraque! Et Joseph Stevens voua pareillement son art, le plus souvent, à la peinture de la vie des animaux malheureux, car il montra une prédilection marquée pour le chien prolétaire, le chien errant, ou encore pour le chien savant, martyr mélancolique, lui l'homme aux goûts aristocratiques, dès le matin, d'une mise très soignée, affectant



EDMOND TSCHAGGENY. — ÉTUDE D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

une marche révélant un certain dandysme; lui, le véritable homme du monde, qui avait mérité aux Tuileries l'honneur d'être des intimes de la cour, voire de donner à l'impératrice Eugénie des leçons de patinage, sur le lac du bois de Boulogne!

Ainsi donc, Joseph Stevens a raconté la vie des chiens de son temps. Il n'a fait de parodies à la Granville ou d'allégories à la Landseer, et son principal mérite, avec cette sincérité, est une exécution magistrale. Si elle a été atteinte par quelques-uns des animaliers qui le précédèrent, elle n'a jamais été dépassée. Partant, en réaliste convaincu, c'était dans les foires de banlieue que le maître observait de préférence ses modèles, presque à l'exclusion des chiens appartenant aux riches. Au déclin du romantisme néanmoins, son succès avait commencé par un tableau de jeunesse que la lithographie a multiplié : *Le Chien du prisonnier,* peint avant 1848, encore sous le joug de l'esthétique toujours en vogue à cette époque, mais dont l'artiste tentait cependant déjà de se dégager. Car bientôt après deux peintures achevèrent de consacrer sa réputation naissante : l'une représentait un attelage de chiens faméliques traînant une charrette de sable, c'était *Le Métier de chien*; l'autre, non moins belle, figurait au catalogue sous la dénomination : *Les Martyrs du Bois de Boulogne;* et ce fut la révélation incontestable autant que définitive d'une franche nature d'artiste d'élite :



CHARLES TSCHAGGENY. — UNE BATAILLE D'ÉTALONS.

« Le peintre ne cherche plus à captiver par la sentimentalité, a écrit M. Max Sulzberger en parlant de cette période de la vie du maître. Il frappe et il touche par la réalité la plus vraie, vue et rendue sous une impression humaine. Qu'il nous introduise dans l'intérieur d'un saltimbanque ou qu'il fasse figurer sous le jour clair d'une baraque foraine un chien savant dans l'exercice de ses fonctions et regardant piteusement le public, ou qu'il brosse ce mâtin au poil hérissé protestant en révolté contre une société qui ne lui laisse ronger que la carcasse d'un homard, il déploie toujours et partout la même maîtrise. »

Coloriste, dessinateur, anatomiste et penseur original, Joseph Stevens possédait désormais, en effet, une technique d'une merveilleuse adaptation à la race canine. Ses bêtes sont d'un admirable relief. Leur squelette, toujours saillant, est construit comme le ferait un sculpteur. Quelqu'un a pu dire à juste titre que sa manière, appliquée à la peinture de l'homme, pêcherait par une certaine dureté. Mais n'est-il pas vrai qu'elle convenait, au contraire, parfaitement pour la représentation du chien, animal chez lequel l'ossature est prononcée, et du singe qu'il a aussi reproduit avec délices? Qui en douterait, même en voyant *La Lice et sa compagne,* composition datant de 1845, et

surtout *Bruxelles le matin,* que possède actuellement le musée royal de Bruxelles, toile exécutée peu après? Maintenant, au lieu d'une sentimentalité affectée, répétons-le, c'est l'expression d'une émotion sincère, le spectacle d'une pauvre femme que la faim a mise en marche dès l'aube, comme les deux chiens se disputant un os décharné ; d'une malheureuse fouillant, accompagnée d'une autre pauvresse, un bac d'ordures auprès duquel d'autres pitoyables bêtes errent! Vraiment, cette composition est le digne pendant de



JOSEPH STEVENS. — UN ÉPISODE DU MARCHÉ AUX CHIENS, A PARIS (MUSÉE DE BRUXELLES).

ce second chef-d'œuvre : *Un Épisode du marché aux chiens, à Paris.* Ici la tonalité n'est plus dorée, mais grise. Une marchande épuce un petit chien, flanquée à gauche de la chienne qui la regarde d'un air presque tendre, comme pour reconnaître sa sollicitude. A droite, le mâle au large poitrail se montre plein de gravité. Au fond, un tas de chiens croisés sont attachés par des cordes à proximité d'une lice qui donne à têter à un de ses petits. Et c'est un tableau navrant de la misère des bêtes et des hommes, car un pauvre diable attend aussi le client, adossé à une barrière !

Cependant, Joseph Stevens qui avait épousé, en 1842, une Irlandaise, de passage à Bruxelles avec sa famille, Mlle Mary Graham, dont il eut une fille, se rendit pour quelque temps à Paris, vers 1855, où son frère Alfred l'avait



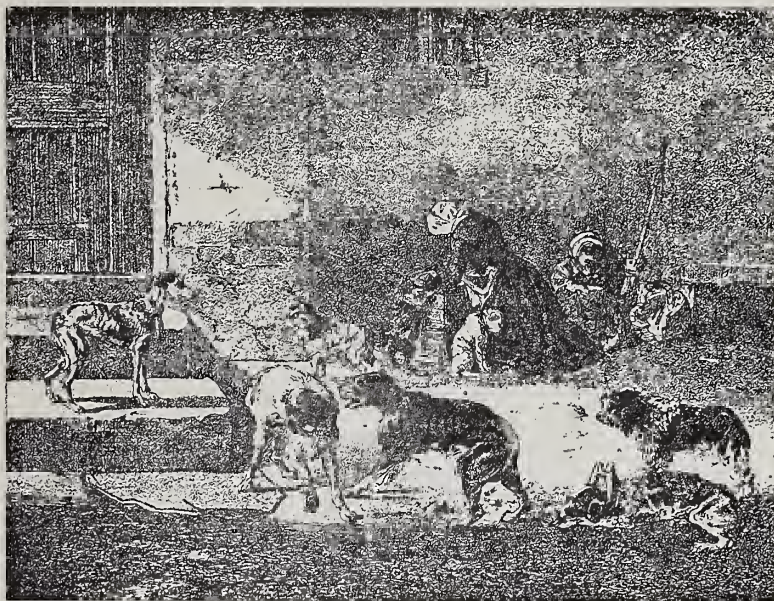
WYLANDS SC.

[ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN-LOUIS VAN KUYCK. — INTÉRIEUR D'ÉCURIE.

(*Musée de Bruxelles*).

précédé. A propos du succès qui accueillit là-bas son aîné, l'auteur de *La Dame en rose,* ce bon cœur qui nous écrivait l'autre jour : « Je suis toujours plus heureux lorsqu'on parle avec éloges de Joseph, que lorsqu'on parle avec enthousiasme de moi-même » ; Alfred Stevens, disons-nous, raconte une anecdote curieuse : « C'était en 1851 ; je n'avais pas encore exposé, car je n'ai exposé qu'en 1853. Joseph, plus âgé que moi, avait envoyé au salon de Paris un de ses plus beaux tableaux : *Le Supplice de Tantale.* A cette époque, les meilleurs artistes français faisaient partie du jury avec les membres de l'Institut. Or, un jour, je reçus une lettre me priant à dîner avec ceux-ci au restaurant du Hâvre. Naturellement, j'allai au rendez-vous quoique je fusse étonné de cette invitation, car je n'étais pas encore connu sauf d'Isabey, de Fleury père et de Couture. Mais à peine étais-je entré que Théodore Rousseau se leva et me dit : « Nous savions, jeune homme, que votre frère Joseph habite Bruxelles. Il vient de nous envoyer un chef-d'œuvre. Nous avons voulu le faire représenter par son frère habitant Paris. » Et, prenant un verre en main, il ajouta : « Messieurs ! A la santé du grand peintre flamand qu'on appelle Joseph Stevens ! »



JOSEPH STEVENS. — BRUXELLES LE MATIN (MUSÉE DE BRUXELLES).

Mais, nous le répétons, quelle que fût la faveur dont jouit le maître à la cour de Napoléon III et dans le monde artistique à Paris, rien ne put l'y retenir. Il revint donc à Bruxelles, peu de temps après, la société de ses concitoyens lui plaisant davantage. Ce n'était pas néanmoins qu'il n'aimât celle des étrangers, séjournant dans la capitale belge. Au contraire, il frayait volontiers avec les plus célèbres. Lors du séjour de Charles Baudelaire à Bruxelles, par exemple, la Taverne Horton et le Globe étaient les lieux de réunion favoris de quelques artistes, qui adoraient la compagnie de l'auteur des *Fleurs du Mal,* et Joseph Stevens se distinguait parmi ceux-là.

M. Neyt, un vieux photographe, ancien ami de l'écrivain, rappelle ce souvenir : « J'ai assisté dans la Taverne Horton, dit-il, au cadeau que Joseph Stevens fit à Baudelaire de son splendide gilet de couleur fanée, vêtement que le poète enviait tant au peintre !

— Joseph, disait Baudelaire à Stevens, lorsque celui-ci entrait chez Horton, quel beau gilet vous avez !

— Vous y tenez donc bien? répondit un jour en riant l'aristocratique Joseph. Mais prenez ; le voilà !

Et le grand animalier, qui était un homme très simple et très bon, ôta

aussitôt son veston et, aux applaudissements de l'assemblée, tendit son gilet envié à Baudelaire qui, au premier moment, parut assez embarrassé. Enfin, il prit l'objet de toilette, ton feuille morte et tigré noir, des mains de Joseph et, quelques jours après, il lui dédia, en guise de remercîments, un poème en prose : *Les Bons Chiens,* qui se termine ainsi :

« Les bergers de Virgile et de Thésinte attendaient pour prix de leurs chants alternés, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur, ou une chèvre aux mamelles gonflées. Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin.

» Aucun de ceux qui étaient présents dans la Taverne de la rue Villa-Hermosa n'oubliera avec quelle pétulance le peintre s'est dépouillé de son gilet en faveur du poète, tant il a bien compris qu'il était bon et honnête de chanter les pauvres chiens.



ÉDOUARD WOUTERMAERTENS. — MOUTONS AU PATURAGE, DESSIN ORIGINAL.

» Tel un magnifique tyran italien, du bon temps, offrait au divin Arétin, soit une bague enrichie de pierreries, soit un manteau de cour, en échange d'un précieux sonnet ou d'un curieux sonnet satirique.

» Et toutes les fois que le poète endosse le gilet du peintre, il est contraint de penser aux bons chiens, aux chiens philosophes, aux étés de la Saint-Martin et à la beauté des femmes mûres. »

L'art réaliste de Joseph Stevens inspira encore à un autre écrivain français, Léon Cladel, ces lignes éloquentes, dédicace au maître belge d'un de ses livres : « Y songez-vous, s'écria l'un de mes confrères, à qui j'avais communiqué l'intention où j'étais de vous offrir ces mémoires quasi-familiers, est-ce que jamais on inscrivit au frontispice d'un ouvrage à soi le nom d'un artiste, dont on ignore et le caractère et le visage? » Oui, répliquai-je à mon interlocuteur, et je lui fournis aussitôt les motifs de ma détermination. Il s'inclina, nous nous saluâmes, et je cherchai dès lors les termes de la sorte d'épître que je vous sers ci-dessous, et beaucoup plus tard que je ne l'eusse désiré. Si je n'ai pas, en effet, l'honneur de vous connaître, monsieur, je connais du moins vos œuvres et me rappelle encore le frisson, à la fois amer et doux, que j'éprouvai devant certaines de vos toiles, au musée national de Bruxelles, qui figurent à côté de celles de Rubens, de Van Dyck, de Teniers et *tutti quanti.* Vous êtes un de ces rares et sévères ouvriers qui, sacrifiant leur vie entière à l'étude de quelques types spéciaux, s'y bornent afin de mieux surprendre en eux une ligne, un point qui distingue leur structure à peu près semblable et mille traits, établissant pourtant la singularité de leurs physionomies et la diversité de leurs mœurs. Or, vos

pauvres chiens, en qui je retrouvai plusieurs des miens, s'enlèvent au milieu des dieux, des rois et des saints qui les environnent, et les vrais martyrs, les héros réels, les seuls grands, ce sont eux, ces petits, ces meurt-de-faim, ces gueux, ces va-nu-pieds, ces misérables à quatre pattes, ceux à qui notre cher et noble Baudelaire avait aussi réservé depuis déjà longtemps une place d'honneur en ses impérissables poèmes. Autant pour rendre témoignage à votre talent de peintre animalier, sans rival aujourd'hui, que pour honorer en vous l'ami constamment fidèle à mon maître expiré, je vous dédie à votre insu ces pages de prose intime, avec le secret espoir qu'elles vous toucheront la fibre, comme, en Belgique, vos tableaux me la touchèrent à moi-même, et, si profondément, qu'elle vibre dès que je vous vois cité dans les colonnes des gazettes, en quelque catalogue ou parmi le texte des livres de critique, et sitôt qu'on parle de vous, en ma présence au Louvre, au Luxembourg, au Salon, ailleurs, partout enfin où forcément il est question des Jadin, des Barye, des Millet, des Corot, des Troyon, des Dupré, des Rousseau, des Daubigny, des Courbet et de tous ceux de vos contemporains de France, dont vous égalez ou dépassez la taille; car, on le sait de mieux en mieux chaque jour en tout lieu, vous n'êtes inférieur à personne, soit là-bas, chez vous; soit chez nous, ici. »



JOSEPH STEVENS. — LA MARCHANDE DE SABLE.

Et ces lignes éloquentes sont l'expression de la vérité. Jusque quelques années avant sa mort, survenue à Bruxelles, le 3 août 1892, Joseph Stevens a peint des chefs-d'œuvre, sans faiblesse aucune, soucieux d'égaler, sans les imiter, les grands animaliers flamands de la Renaissance du XVIIe siècle. Dans son *Histoire des Beaux-Arts en Belgique,* M. Camille Lemonnier a justement apprécié son œuvre : « Les bêtes de Joseph Stevens, dit-il, sont bien des bêtes; elles demeurent sous la livrée que leur met l'instinct de la liberté ou de la servitude, les créatures confiantes et simples que Michelet appelait « ses frères inférieurs ». Il leur donne l'esprit qu'elles ont naturellement, sans chercher à leur prêter celui qu'elles ne peuvent avoir, estimant, du reste, en son clairvoyant jugement, que la nature leur en a bien assez laissé pour faire, en regard de la comédie humaine, une autre comédie non moins mêlée de drame, où chacune d'elles a ses passions, ses mœurs, sa sottise et son génie... C'est cette variation, cette analyse des différences amenées par le tempérament propre ou les vicissitudes de l'existence qui l'ont mis bien au-dessus des autres peintres d'animaux de ce temps, même au-dessus de Descamps, qui se peint dans ses singes en homme de trop d'esprit qu'il est. Caniches, barbets, épagneuls, mâtins et roquets ressemblent chez l'artiste bruxellois à des acteurs naïfs qui s'ignorent et ne jouent pas la bête, comme il arrive ailleurs. Leur bêtise est un lot qu'ils se transmettent, plus admirable que notre finesse, puisque celle-ci n'aboutit souvent qu'à nous rendre ingrats et méchants. »

Le retour aux traditions ancestrales réalistes est donc un des principaux mérites de Joseph Stevens. Devinant à une époque où les artistes étaient encore empêtrés dans les rets de la convention romantique que le salut pour l'art belge résidait dans une étude consciencieuse de la nature, il s'est fait une place à part au nombre des animaliers les plus sincères de son temps. Nous dirons même que le maître fut un précurseur des Verwée et des Stobbaerts, peintres qui, eux aussi, ont adopté ces principes sages et ces recherches de vérité. Son intelligence de l'art, dominant toutes les discussions esthétiques, leur prouva, en effet, que l'unique criterium de la peinture pour reconquérir la force de l'expression était l'imitation fidèle. Leurs œuvres diffèrent par conséquent peu des siennes, en ce sens que l'observation stricte de l'objectivité les a engendrées. Mais les tableaux de Joseph Stevens ne rappellent-ils pas ceux de Charles Verlat? Beaucoup moins, car, tout en étant réaliste à sa façon, l'ancien directeur de l'académie d'Anvers ne sut s'émanciper entièrement de la routine picturale. Il lui a plu de supposer aux bêtes qui lui ont servi de modèles précisément cet esprit qu'on peut reprocher à Descamps d'avoir prêté aux siens. Et, au demeurant, les peintures du maître bruxellois sont bien personnelles et dignes de la plus grande admiration, parce qu'elles ont été en partie régénératrices de la manière positive flamande antérieure.

Pourtant, par suite de quel terrible phénomène ce grand artiste donna-t-il le spectacle d'une déchéance morale profonde? Un mal toujours augmentant fit fléchir son énergie. Bientôt, il lui fut impossible de résister à un penchant morbide. Sa volonté chut dans la plus extrême des faiblesses. On vit alors le malheureux s'oubliant dans l'alcool! Ce fut une peine extrême pour ses proches et ses amis. Cependant la commisération qu'il inspira à tous fut fertile en actes de dévoûment. La famille Stevens entoura l'homme célèbre, devenu l'ombre de l'hôte aristocratique des Tuileries, de soins incessants. Ceux qui l'avaient connu dans sa splendeur, autant que ceux qui admiraient son talent, de leur côté, le plaignirent profondément. Partant nul ne nous contredira : si tout le monde regrette que la maladie mentale, qui s'était manifestée par une éclipse totale de la résistance volontaire, avait tué le maître dès avant son trépas, tout le monde encore, quoique profondément affecté de son décès, considéra sa mort comme une délivrance...



JOSEPH STEVENS. — LE DERNIER AMI, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

EDMOND DE SCHAMPHELEER. — LE VIEUX RHIN PRÈS DE GOUDA.

(Musée de Bruxelles).



EDMOND DE SCHAMPHELEER. — LES SAULES, D'APRÈS UNE ESQUISSE ORIGINALE.

EDOUARD HUBERTI

EDMOND DE SCHAMPHELEER, ALFRED DE KNYFF ET FRANÇOIS LAMORINIÈRE

Entre l'école des paysagistes du commencement du XIXe siècle, dans laquelle il convient de ranger Ducorron, Verstappen, Van Assche, De Jonghe et Hellemans, par exemple, et l'école des paysagistes contemporains, il y eut une école de transition, dont Edouard Huberti, Edmond De Schampheleer, Alfred de Knyff et François Lamorinière, notamment, furent les principaux représentants, car leur réputation est plus considérable que celle de leurs émules : Félix De Baerdemaeker, Laurent De Beul, Auguste Coomans, Jean-Baptiste Davelooze, Henri Donselaer, César De Cock, François Keelhoff, Joseph Van Luppen et Henri Pieron, artistes plus ou moins oubliés.

En effet, De Jonghe et Kindermans avaient cherché à peindre les vastes perspectives, tandis que Lauters et Fourmois se vouaient de leur côté à une étude ardente de la nature.

Le vieux principe flamand, en somme, qui poussait antérieurement les d'Arthois, les Siberechts, les Huysmans, maîtres vigoureux de la Renaissance, à s'inspirer exclusivement des sites de notre pays, triomphait derechef. Cependant, ce ne fut pas, chose curieuse, sans que certains peintres étrangers prêchassent d'exemple en exposant, aux environs de 1850, leurs toiles en Belgique : nous entendons parler de Courbet et de Troyon et ce fut le triomphe du gris!

Le gris était à la mode en France. Déjà, en 1844, avait paru, lors du salon de Paris de cette année, un curieux compte rendu en vers où nous cueillons ceux-ci :

On est heureux, Troyon, devant votre forêt,
Que pour aimer à l'aise un amant choisirait!

Ah ! certes, ces bouts rimés ne sont ni de grande envergure, ni de pensée profonde. Mais, qu'importe ! Courbet et Troyon exposèrent en Belgique, et on chanta à l'unisson leurs louanges, la justesse de leur vision, l'audace de leur manière ; bref, on trouva qu'il fallut, sinon les imiter, du moins les suivre, lorsqu'ils préconisaient la peinture de la vérité, et rien que de la vérité, en rejetant franchement tous les rêts dans lesquels se débattaient encore quelques landores de l'esthétique académique, si bien qu'on adopta plus ou moins, pour la peinture du paysage, le mode gris qu'affectionnait, d'ailleurs aussi, un autre artiste français, Corot.

Donc, d'où qu'elle vînt, la réaction contre la peinture du paysage conventionnel était générale au moment où la peinture d'histoire romantique subissait les attaques de ceux qui s'étaient mis à la remorque des peintres allemands, héritiers de l'esthétique des Overbeek, des Cornelius, des Schadow et des Veith, et l'un des premiers qui s'engagea dans la voie nouvelle fut Jules-Joseph-Édouard Huberti, connu sous le prénom d'Édouard, né à Bruxelles, le 7 janvier 1818, et mort à Schaerbeek, le 12 juin 1880.



FRANÇOIS KEELHOFF.
UNE BERGÈRE CONDUISANT SON TROUPEAU DANS LA MONTAGNE
(MUSÉE DE BRUXELLES).

Doué d'un sentiment artistique très fin, Édouard Huberti, fils de Pierre-Joseph, bottier, et d'Anne-Catherine-Françoise Cirez, s'était d'abord consacré à la musique, art que cultive Gustave, l'un des deux fils du maître, qui avait épousé, le 10 juin 1840, Mlle Octavie Dartenelle. Mais, tandis que le musicien se faisait applaudir dans les cercles intimes, tandis que les éditeurs recueillaient ses pages amoureusement écrites, il se tournait déjà vers la peinture, et c'était dans la peinture, d'ailleurs, qu'il devait se signaler.

On disait parfois d'Édouard Huberti : « C'est le Corot belge ! » On ne le disait cependant pas devant lui : sa modestie très réelle et prompte à s'effaroucher eût protesté contre une assimilation qu'il eût jugée, non sans raison, ambitieuse et inexacte. Pourtant, s'il est certain que Corot, dans l'apparente monotonie de ses idylles printanières, a montré infiniment plus de puissance et de variété, plus de science aussi que le peintre bruxellois, il n'en est pas moins vrai qu'il y avait une nuance de vraisemblance et d'équité dans ce rapprochement, en ce sens que des moindres panneaux d'Huberti, comme de ceux peints par Corot, se dégagent une impression poétique et personnelle, et, pour ainsi dire, une mélodie inspirée à l'artiste par la contemplation émue et la pénétration de plus en plus intime des beautés naturelles. En résumé, donc, Edouard Huberti était lui-même. Ses tableaux, ses aquarelles et ses dessins ne révolutionnaient sans doute pas les expositions. Néanmoins, un critique a pu dire avec raison : « Son talent était trop pudique pour solliciter l'attention des passants. Il fallait le chercher, mais quand on l'avait trouvé, on était pris par le charme que la naïveté de son émotion et la délicatesse de son pinceau prêtaient aux sites qui l'avaient tenté. »

Édouard Huberti avait été nommé chevalier de l'Ordre de Léopold en 1878, assez longtemps après qu'il eût été désigné pour recevoir cet honneur par le suffrage unanime de ses confrères. On a conservé le souvenir d'une manifestation qui réunit autour de lui, à cette époque, un grand nombre d'amis, empressés à protester contre un oubli officiel, réparé plus tard. A cette occasion, l'artiste prononça une charmante improvisation, révélant un orateur comme il était peintre et musicien, improvisation élégante et chaleureuse, presque trop timide; et n'est-ce pas cette timidité, ce manque de force, cette uniformité qu'on remarque également dans toutes ses productions artistiques, qui l'ont empêché d'être un artiste absolument supérieur?



EDMOND DE SCHAMPHELEER. — PAYSAGE D'AOUT. D'APRÈS UNE ESQUISSE ORIGINALE.

Par contre, les audaces n'ont jamais fait défaut à Edmond-Luc-Julien De Schampheleer, né à Bruxelles, le 21 juillet 1824, fils de Maximilien, qui était assez riche pour vivre de ses revenus avec sa famille, se composant de sa dame, née Marie-Josèphe Baclé, et de sept enfants.

Dès sa jeunesse, notre artiste, comme la plupart des artistes du reste, montra de grandes dispositions pour l'art. Aussi, à peine sorti de l'enfance, commença-t-il ses études à l'académie de Bruxelles, sous la direction du paysagiste Edouard Delvaux, études qu'il continua à Anvers, où enseignait alors Eugène De Block, et qu'il acheva ensuite à Munich, centre très actif en ce temps, et où il résida durant l'espace de cinq ans.

Il faut croire que les voyages plaisaient énormément au maître, car il visita successivement, entre les années 1860 et 1870, l'Italie, la Hongrie, l'Autriche, la France et l'Angleterre, quoiqu'il se fût déjà installé à Bruxelles vers 1857 et qu'il eût débuté à l'exposition de Bruxelles en 1854, alors qu'il habitait encore à l'étranger.

Lors du salon de Bruxelles de 1857, son envoi fut beaucoup admiré. A ce propos, M. Victor Joly se livra, dans un compte rendu de cette solennité artistique, à une dissertation sur le paysage, comparé à la peinture d'histoire, qui ne manque pas de piquant, car elle reflète bien l'esprit de l'époque. « Nous avouons volontiers, dit-il, nos sympathies pour les paysagistes, et nous ne savons si les grands aspects de la nature, les vallons ombreux encaissés dans leurs murailles de granit aux corniches pittoresquement rompues; si les vertes clairières des grands bois bordés de gigantesques chênes aux bras noueux, ou de robustes hêtres à l'armure d'argent; si les plaines où l'or des moissons ondoie sous la brise; si les beaux horizons azurés et déchiquetés par les splendides nappes de lumière que le soleil cou-



FRANÇOIS KEELHOFF. — LES BORDS DE LA MEUSE DANS LE LIMBOURG, DESSIN ORIGINAL.

chant déploie en se retirant; nous ne savons, disons-nous, si ces magnifiques aspects sous l'éternelle Isis nous révélant quelques-unes de ses beautés, ne sont pas supérieurs lorsqu'ils trouvent pour traduire leurs souveraines beautés un Karl Dujardin, un Ruysdael, un Claude Lorrain, aux drames les plus émouvants dans lesquels l'homme joue le rôle principal. La profonde et mystérieuse poésie de la nature a besoin, pour être comprise et rendue, des esprits d'élite qui ont été longtemps en communion avec elle et qui comprennent les voix sacrées des forêts, des torrents et des aquilons, tandis qu'il est permis au pre-



EDMOND DE SCHAMPHELEER. — LE VIEUX MOULIN, D'APRÈS UNE ESQUISSE ORIGINALE.

mier rapin venu d'aborder le sujet d'Ajax défiant les dieux, ou le drame vertigineux et surhumain du Calvaire, où un Dieu s'immole pour ouvrir à l'humanité des voies nouvelles. Le paysage, si dédaigné par les peintres d'histoire, qui le traitent avec une suffisance un peu trop orgueilleuse, est peut-être celle des faces de l'art où l'homme soit resté le plus au-dessous de son modèle. Dans la reproduction des passions, des sentiments, des émotions qui ont l'homme pour objet et pour théâtre, nous comptons des artistes dont les œuvres ont presque atteint l'idéal du Beau et du Vrai. Les musées d'Europe vous montrent avec orgueil cent chefs-d'œuvre signés Raphaël, Murillo, Dominiquin, Guido Réni, Calabrèze, Titien, Paul Véronèse, Rubens, Van Dyck, etc.; mais dans tous ces musées d'Europe, vous chercherez en vain *dix* paysages qui aient approché d'aussi près les beautés sublimes et multifaces



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FRANÇOIS LAMORINIÈRE. — UNE AVENUE DE CHÊNES (AUTOMNE).

(Appartenant à M. Yerkes).

de la nature, que Raphaël, le Guide, le Titien, etc., ont réussi à le faire pour ce qui a rapport à ce monde de sentiments et des passions dont ils ont été de si sublimes interprètes. »

Quoi qu'il en soit, *La Rentrée de la moisson* et *Le Sentier dans les blés* d'Edmond De Schampheleer séduisirent par leur réalité, conforme au goût de ceux qui, à l'avant-garde des cohortes artistiques, prétendaient que les artistes, suivant en cela l'exemple de quelques Français, étudiassent l'objectivité avant tout et montrassent plutôt des toiles novatrices que des œuvres inspirées des principes d'antan. Et, plus tard, d'autres toiles exposées



FRANÇOIS LAMORINIÈRE. — SOUS BOIS, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

par notre paysagiste firent soupçonner l'élaboration de ses pages importantes qui se trouvent dans la galerie impériale de Vienne, au Palais du roi à Bruxelles, dans la collection de sir Richard Wallace à Londres, celle de M. Leete à Norwood, et encore de ses autres pages capitales que possèdent les musées de Bruxelles, d'Anvers et de Liége.

Le chevalier Alfred-Edouard-Hyacinthe de Knyff, dont les affinités avec les paysagistes français n'ont pas été moindres que celles des Huberti et des De Schampheleer, naquit à Bruxelles, le 20 mars 1819, de Pierre-Michel-Charles de Knyff, chevalier de l'ordre du Lion-Belgique et échevin de la Régence de Bruxelles, et de Constance-Eugénie-Louise, comtesse de Vinchant de Gontrœul, et il fréquenta fort jeune l'académie de sa ville natale. Mais le milieu bruxellois ne devait pas le retenir longtemps! Il avait voyagé dans sa

prime jeunesse et exposé notamment des souvenirs de Sicile, tableaux grandioses, sévères, qui avaient fait dire à un critique : « de Knyff est le naturiste consommé ». Et, vers le temps où Joseph et Alfred Stevens se rendirent à Paris, lui-même y séjournait, et à son propos le peintre de la *Femme en rose* raconte une anecdote charmante.

« Près de Fontainebleau, un des plus beaux endroits de la France, où Descamps, Diaz, Rousseau et les meilleurs paysagistes ont trouvé leurs inspirations, nous a confié Alfred Stevens, se trouvait située la délicieuse maison de campagne du chevalier Alfred de Knyff. Or, d'aventure, Corot arriva aux environs, afin d'y peindre et bientôt de Knyff sut la chose. Naturellement, il alla visiter le maître et celui-ci voulut bien accepter à dîner chez lui, à quelques temps de là. Donc, au jour dit, le célèbre paysagiste fut au rendez-vous. Mais avant de se mettre à table, autant par curiosité que par convenance, il demande à voir le tableau que de Knyff avait peint pour le salon de Paris de cette année, et l'on monta à l'atelier. Corot regarde alors longuement l'œuvre terminée, qui se trouvait sur le chevalet, puis, non sans brusquerie : « C'est mauvais ; c'est vraiment mauvais ! » dit-il. Un peu démonté par cette franchise, mais ne voulant rien en faire voir, de Knyff, type accompli de l'homme du monde, répondit : « Je le pensais aussi, cher maître, et j'avais l'intention vague de gratter ma toile. A présent, je n'hésite plus et je sacrifierai mon tableau demain ! » Sur ce, Corot bondit en quelque sorte vers lui : « Et si vous mourriez la nuit ? » interrogea-t-il. « Vous m'y faites songer », riposta à son tour avec feu de Knyff, et, prenant un canif, il lacéra aussitôt sa peinture ! »



FRANÇOIS LAMORINIÈRE. — A CALMPTHOUT D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

L'anecdote démontre l'extrême conscience des deux artistes. Ne révèle-t-elle pas aussi la soumission absolue de certains paysagistes belges d'alors, notamment de de Knyff, au vouloir de leurs initiateurs français ? Sans doute ; et, sous le second Empire, la critique parisienne ne leur ménagea point ses éloges, décernés surtout au peintre qui nous occupe et qui mourut à Paris en 1886. Parlant des paysagistes, lors du salon de 1861, après avoir louangé Rousseau, Corot et Huet : « Un des plus forts parmi les paysagistes du salon, dit M. W. Burger, est M. de Knyff, qui s'est formé sur Troyon et les autres maîtres français, bien qu'il soit élève de M. Calame. Il a presque l'ampleur de Troyon, la solidité de Jules Dupré, le caprice de Rousseau. Sa *Gravière abandonnée* doit aller au Musée de Bruxelles ; sa vue des bords du *Ruppel* y ferait mieux encore. » Lors de l'Exposition universelle de Paris de 1867, le même auteur enregistre avec complaisance le triomphe du maître belge : « Restent les paysagistes, qui sont nombreux et habiles dans le pays flamand ! Le paysage qui a le plus grand air est un intérieur de forêt intitulé les *Murailles*, par M. de Knyff. La filée d'un vieux mur le long d'un chemin ombragé d'arbres, c'est tout le motif du tableau. Mais c'est peint à grande

brosse, avec une certitude magistrale, et ça donne l'impression que la nature a dû produire sur l'artiste. »

Certes, Alfred de Knyff ne fut pas un initiateur, mais il a donné une note d'art personnelle quoique dérivée de l'esthétique française, justement comme les toiles de François Lamorinière constituent en quelque sorte, au point de vue du paysage, la quintessence de l'esthétique de l'Ecole d'Anvers, de celle qui, abandonnant les errements des Wappers et des De Keyser, s'est inspirée de la manière d'Henri Leys, qui, lui-même, a puisé chez les vieux Allemands et les vieux Flamands.

M. Lucien Solvay dans son livre *L'Art et la Liberté,* convient de la chose : « M. Lamorinière se caractérise par une étude incessante des anciens, voire même des gothiques, dont il n'a jamais eu, à vrai dire, la naïveté », a-t-il écrit. Et ce fut l'analyse, ou plutôt la minutie, qui conduisit le maître à sa manière sèche, monotone, uniforme, à la peinture de ses tableaux où les plans ne sont pas observés, parce que la facture partout est uniforme. Mais cette manière constitue, en fin de compte, sa personnalité. M. Camille Lemonnier, dans son *Histoire des Beaux-Arts en Belgique,* a constaté le fait. A son sens, malgré tout cela : « Lamorinière n'en fut pas moins une personnalité marquante d'autant plus à part qu'elle s'exerça avec une réelle originalité dans la poursuite de ces silencieuses et profondes sensations qui appartiennent aux paysages d'aujourd'hui. Il eut l'émotion de la nature, je dirai presque la peur religieuse, et ne voulut exprimer que ce qu'il avait ressenti dans sa loyale conscience d'artiste », dit-il.



FRANÇOIS LAMORINIÈRE.
PAYSAGE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

Il est assurément des peintres que l'on peut préférer à celui-ci. Néanmoins, il convient de s'incliner devant sa ferme volonté de ne transiger en rien et de continuer l'affirmation de son esthétique, nonobstant tous les quolibets de ceux qui adorent la peinture grise, quolibets décochés à cet amoureux du bistre et du brun! Et que les attaques furent nombreuses! A partir des débuts du maître, c'est-à-dire, à dater de l'année 1851, à chaque exposition, il y fut en proie. L'une d'elles les résume toutes; elle fut écrite en 1857. « Pendant les éclipses de soleil, dit un critique d'alors, on vend à Paris, à Bruxelles et ailleurs, des morceaux de verre noircis à la fumée d'une lampe; ces fragments de verre servent à amortir les rayons du soleil et permettent à ceux qui veulent observer la disposition graduelle de l'astre, de contempler ce phénomène sans se donner des éblouissements... Au moyen de ces verres, tous les objets extérieurs revêtent ce ton fuligineux et chocolat que M. Lamorinière a cru devoir choisir pour peindre l'automne et le mois de juillet, dans les environs d'Anvers. Est-ce que d'aventure, M. Lamorinière

aurait conservé ces verres et s'en serait fait faire des lunettes pour étudier la nature?... »

Cependant, l'artiste, que ses détracteurs aussi bien que ses amis anversois appellent « de Lamme », a trouvé de fervents admirateurs de sa manière, et il est l'enfant gâté dans une partie de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie d'Anvers. Grâce à ses amis puissants, il a obtenu d'importantes commandes et les distinctions honorifiques les plus élevées, ce qui le console apparemment de beaucoup d'injustices et le rend probablement heureux d'occuper un beau rang dans la société, rang auquel sa naissance modeste ne semblait pas l'avoir prédestiné.

Jean-Pierre-François Lamorinière naquit, en effet, à Anvers, le 20 avril 1828, de Pierre-François qui, au moment de la naissance de son fils était simple maréchal de logis-chef au bataillon du train dans l'armée hollandaise, et de Marie-Joséphine-Scholastique Legrand. Après avoir appris la sculpture, d'abord chez Joseph Geefs, il devint bientôt l'élève d'un peintre de chiens, Emmanuel Noterman, ensuite de Jacob Jacobs, professeur qui le poussa vers la peinture du paysage. Mais à dix-sept ans, il quitta ce dernier pour aller travailler en Campine. Et ce travail solitaire lui réussit : à l'âge de vingt-trois ans, il exposa à Bruxelles une *Vue des bruyères de Putte*, qui prouva surabondamment qu'il entendait rompre avec le procédé romantique. Puis son heureux début fut suivi de beaux succès. D'ailleurs Putte, où il puisa désormais tous ses motifs, inspira bien François Lamorinière, et l'on peut dire qu'avant et après son mariage, — mariage contracté à Anvers, le 3 octobre 1866, avec Mlle Marie-Thérèse-Henriette Lavaux et dont naquirent trois enfants, — le maître y a séjourné le plus souvent, sauf pendant les quelques mois qu'il passe tous les ans dans sa ville natale et le temps qu'il lui a fallu pour voyager en France, en Angleterre, en Hollande et en Allemagne. Mais hélas! l'artiste ne verra plus les landes campinoises qu'il a tant aimées. Depuis longtemps, il souffrait d'une maladie des yeux. Un soir du mois de janvier 1898, il était assis au coin du feu, lorsque tout à coup il s'écria d'un ton déchirant : « Je suis aveugle ! » Et il est à supposer que nul n'imitera sa manière, sauf Alfred Elsen, peintre et aquafortiste, quoique le dernier chef du paysage conventionnel ait eu encore une vingtaine d'autres élèves, belges, anglais et espagnols, parmi lesquels son fils Wilhem.



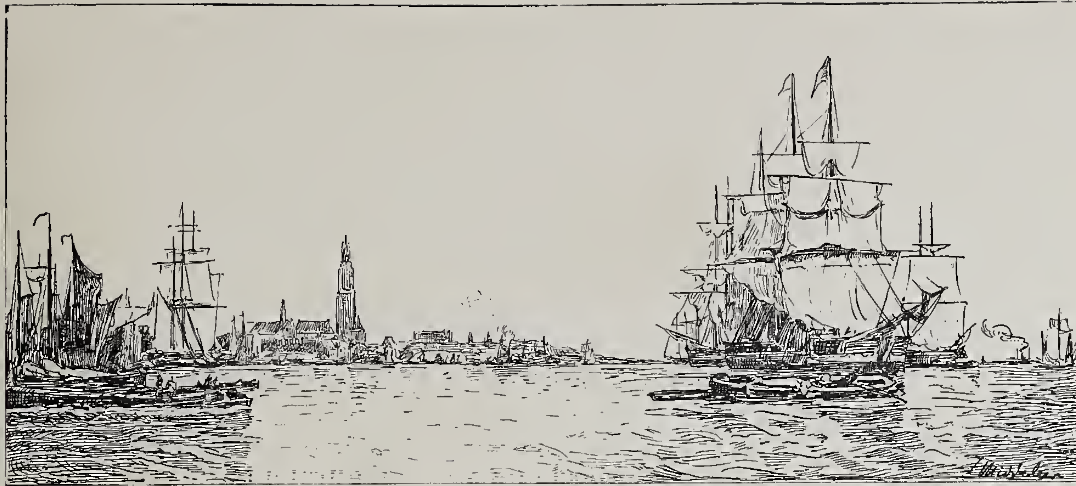
EDMOND DE SCHAMPHELEER. — BLANCHE, CLAIRE ET CANDIDE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE EXTRAITE DES « LÉGENDES FLAMANDES » DE CHARLES DE COSTER.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

PAUL-JEAN CLAYS. — LA COTE D'OSTENDE.

(Musée de Bruxelles).



PAUL-JEAN CLAYS. — LA RADE D'ANVERS (MUSÉE DE BRUXELLES).

PAUL-JEAN CLAYS

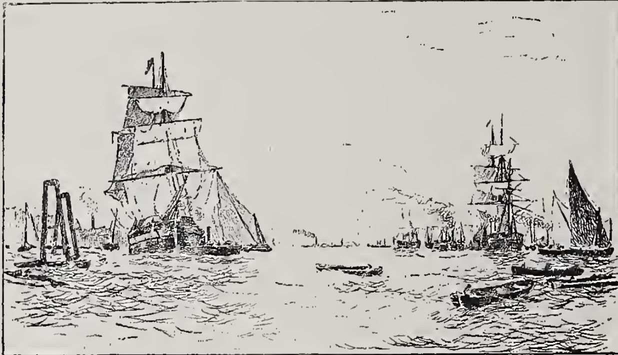
HENRI SCHAEFELS ET ALEXANDRE BOUVIER

A VRAI DIRE, l'école de 1830 ne compta guère de marinistes dans ses rangs, parce que ce genre comporte surtout une étude objective de la nature et que les peintres d'alors se préoccupaient principalement d'exprimer la subjectivité de leurs sentiments collectifs. Toutefois quelques-uns se révélèrent, à l'apogée du romantisme ou peu après, sans aboutir à la célébrité, notamment : Henri Le Hon, plus connu par ses écrits sur l'astronomie et la géologie que par ses œuvres picturales; Jacques Van Gingelen, Théodore Coppée, Ed. Dubar, E.-F. Leemans, Guillaume et Egide Linnig, Louis Verboeckhoven le Vieux et Louis Verboeckhoven le Jeune, ainsi que Alexandre Francia, d'origine française, mais résidant en Belgique.

Un critique, M. J.-G.-A. Luthereau, qui écrivait vers 1850, a donné une raison spécieuse pour laquelle, selon lui, la peinture de la marine et du paysage réaliste n'était guère pratiquée de son temps : « C'est une spécialité, dit-il, que très peu de gens cultivent parce qu'il faut sortir du calme ordinaire de l'atelier pour s'élever jusqu'à elle. Or, comme on trouve toujours plus de natures paresseuses ou indolentes, parmi les artistes, que de natures actives, il en résulte que l'on déserte les spécialités pour se livrer aux études moins pénibles et moins laborieuses. Il n'est pas toujours gai de courir les champs ou les bords de la mer, le sac sur le dos; il n'est pas toujours plaisant d'aller planter son parasol dans les profondeurs des ravins ou sur les pics ardus des rochers ; il vaut mieux poser son modèle paisiblement devant soi, avoir les pieds chauds, que de se geler les doigts pour copier un effet de neige, même au travers des vitres d'une chambre bien close, car la glace vous pèse encore moins sur les doigts que sur l'esprit. Il faut donc tenir compte aux peintres de marines, d'hivers, etc., de la difficulté de leurs études et ne pas trop leur

marchander les éloges quand leurs œuvres frisent seulement un peu la réalité... »

Cette théorie facile explique donc beaucoup de choses et, puisqu'elle reflète exactement ce que tout le monde pensait en ce temps, on ne s'étonne pas que peu nombreux étaient alors les peintres de paysage et de marine, demandant à la simple étude de la nature le secret de leur art! Au surplus, ce dédain de l'imitation servile de l'objectivité engendra un genre mixte, assez semblable au genre historique, qui permit aux maristes de placer des figures dans des sujets pour l'exécution desquels, seuls, les divers aspects de la mer auraient dû préoccuper : ils imaginèrent des scènes puisées dans l'histoire et qui se passèrent le long des plages ou en plein océan; et au nombre des artistes qui cultivèrent ce genre mixte furent François et Auguste Musin de même que Henri Schaefels.

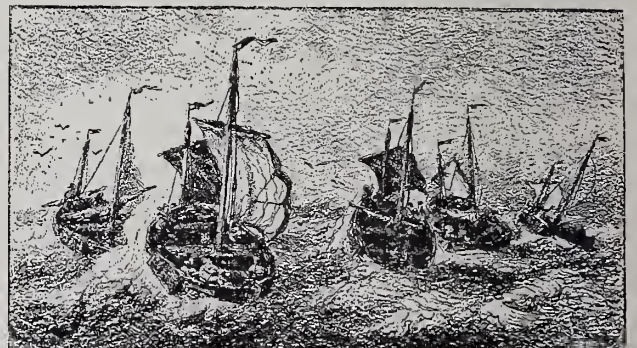


PAUL-JEAN CLAYS. — LA TAMISE AUX ENVIRONS DE LONDRES.

Si l'on veut, les deux premiers peignirent également la marine toute simple, et le troisième pourrait être rangé parmi les peintres de vues de ville et de genre historique. Mais, le talent de François et d'Auguste Musin ne fut jamais transcendant, — l'historien ne les cite que pour mémoire; — quant à Henri Schaefels, on en parle parce que, dans ses combats de mer, il a montré, comme François Lamorinière, le même vouloir de continuer les traditions périmées de l'école d'Anvers, cependant avec moins de maîtrise.

M. Edmond-Louis De Taeye, dans ses notes sur les artistes belges contemporains, en a fait un portrait saisissant : « Ce grand diable d'homme s'occupe peu des choses de l'intelligence pure ou du développement de la pensée dans l'art, dit-il. Les sensations esthétiques qu'il affectionne, et dont il nourrit du reste sa personnalité et ses œuvres, ne dépassent pas le cercle limité d'une observation superficielle faite plutôt pour flatter l'œil que l'esprit.

» Et ces sensations, c'est Anvers, naturellement, qui les donne au peintre! Tous les jours, avec cette obstination que mettent les vieux célibataires à régler mathématiquement leurs journées; tous les jours, disons-nous, il déambule de longues heures au port ou au milieu des pittoresques et inextricables ruelles voisines. Là, dans ce vieil Anvers, où sa haute silhouette massive, son rire sonore et sa grosse voix font partie même du cadre journalier, il se grise de scènes locales, renifle avec le même plaisir la brise fraîche venant de l'Escaut ou les senteurs vagues des quartiers populaires, affecte de parler amicalement avec tout le monde, et, sa provision quotidienne



FRANÇOIS MUSIN. — REMOUS SUR LA CÔTE A BLANKENBERGHE.

d'air et d'observations faite, se dirige lentement vers son atelier, où les peintres qui travaillent dans le même immeuble de l'étroite ruelle des Babillardes : Farasyn, Mertens, etc., l'entendent arriver de loin, de très loin ! »

Donc, Henri-François-Jean Schaefels naquit à Anvers, le 2 décembre 1827. Son père, Henri-Raphaël, était professeur de dessin ornemental à l'académie. Sa mère s'appelait Jeanne-Catherine Colpyn. Et il semble bien que l'enseignement de l'art industriel donné par le père influençât ses enfants, car, si notre artiste devint peintre et obtint quelque notoriété, son frère aîné, Luc-Victor, qui remplaça le vieux Schaefels en tant que professeur à l'académie, s'occupa aussi de peinture sans arriver le moins du monde, toutefois, à une réputation quelconque.

Mais le bonhomme ne donna pas une éducation artistique complète à ses fils. A partir de l'âge de treize ans, Henri fréquenta d'abord l'atelier du paysagiste Jean-Baptiste De Jonghe, auquel succéda comme professeur à l'académie Jacob Jacobs, puis celui de Jean Ruyten, peintre de vues de ville, et dès lors il ne désira plus que suivre les traditions enseignées par ses maîtres !



PAUL-JEAN CLAYS. — LE NAUFRAGE.

Cependant, on croirait volontiers qu'à certain moment le besoin des voyages dût le hanter. Eh bien, non! D'un caractère nullement révolutionnaire, jamais l'idée de rompre avec la convention de la vieille école ne lui vint à l'esprit. Alors, à quoi donc lui eussent servi les voyages? A peu de chose apparemment, et il ne se décida que plus tard à faire quelques vagues excursions lointaines en pays étranger. Même il faut dire qu'elles n'eurent aucune influence sur sa manière : dans son atelier, encombré de vieilleries et de bibelots de toute sorte comme au beau temps du romantisme, il lui plut et il lui plaît encore toujours de triturer ses peintures, selon les principes admis autrefois, sans nul souci des conquêtes récentes du métier ou des évolutions de l'art moderne!

Est-ce un bien? Est-ce un mal? Qu'importe! L'obstination d'Henri Schaefels à imiter les données artistiques d'antan constitue en somme sa personnalité. Grâce à elle, il a pu conquérir une place secondaire dans l'école belge. Ses marines, alternant avec des vues de ville, et ses batailles, succédant à ses peintures de genre historique, sont bien de lui. Et, en résumé, s'il nous fallait conclure, nous dirions qu'en suivant les simples inclinations de ses goûts modestes, il est parvenu à se faire remarquer suffisamment pour que son nom ne tombe pas dans l'oubli.

Par contre, un autre mariniste, Paul-Jean Clays a été un des premiers à donner à son genre de peinture une orientation moderniste, en opposition avec les errements conventionnels de ses prédécesseurs.

Notre artiste, fils de Paul-Jean Clays, receveur des contributions, et de Anne-Josèphe Khnopff, le deuxième né de trois enfants, vit le jour à Bruges, le 20 novembre 1817.

Il va sans dire que chez lui, comme chez la plupart de ceux qui se distinguent dans l'art ensuite, la vocation de peintre se révéla dès son jeune âge. Mais ce petit homme intelligent, d'une vivacité extraordinaire malgré le poids des années, était prédestiné à des aventures peu communes qui lui furent utiles, plus tard, lorsqu'il se mit à peindre résolument la mer et les fleuves, — car il fut marin dans son enfance, — et cet apprentissage de loup de mer lui donna une science considérable, excellente dans la suite pour la pratique de son art, répétons-le.



PAUL-JEAN CLAYS. — CALME AUX ENVIRONS DE DORDRECHT.

En effet, l'année même de la naissance du maître, le père de Paul-Jean Clays fut appelé par ses fonctions à séjourner à Westcapelle, village situé presque sur le littoral. Par conséquent, l'enfant grandit, pour ainsi dire, au bord de la mer. Son imagination dut être séduite, en tout cas, par les spectacles divers, tantôt délicieux, tantôt terribles qu'il avait parfois sous les yeux : les sourires de l'océan ou ses colères. Et quand, après un certain temps, la famille Clays retourna vivre à Bruges, le pittoresque de l'ancienne Venise du Nord, le charme de ses canaux reflétant les plus suggestives demeures moyenâgeuses, dut encore ancrer en lui le désir de peindre l'eau ou, pour être plus exact, de vivre en marin et de contempler ainsi sans cesse la mer qu'il adorait déjà.

Il advint donc, un jour, que le bonhomme déclara résolument à son père qu'il entendait s'engager parmi l'équipage de quelque bateau et naviguer vers des pays inconnus, qui lui semblaient féeriques! Mais, on le conçoit, pareilles résolutions ne plurent que médiocrement au tranquille fonctionnaire de l'État dont le rêve, à lui, était de voir son fils bien calé dans une administration quelconque! Que fit-il en conséquence? Il se dit que, pour chasser ces rêves de vagabondage, le mieux serait de mettre l'enfant en pension, et il choisit une pension à Boulogne. Cependant, le petit Paul-Jean trouva moyen de montrer une docilité exemplaire, de dissimuler ses goûts de voyage toujours grandissants, si bien qu'on s'imagina qu'il les eût perdu à tout jamais et qu'on pût lui laisser une certaine liberté, le surveiller de moins près. Mais il advint que cette docilité soudaine n'était qu'une pure tactique! Profitant du relâchement de ses surveillants, il s'enfuit un beau matin, et ce fut une désolation générale à la pension lorsqu'on sut qu'il s'était échappé, car nul ne se figurait de quelle façon on allait le retrouver ! L'enfant, toutefois, avait simplement demandé l'hospitalité à des marins. Ces bonnes gens



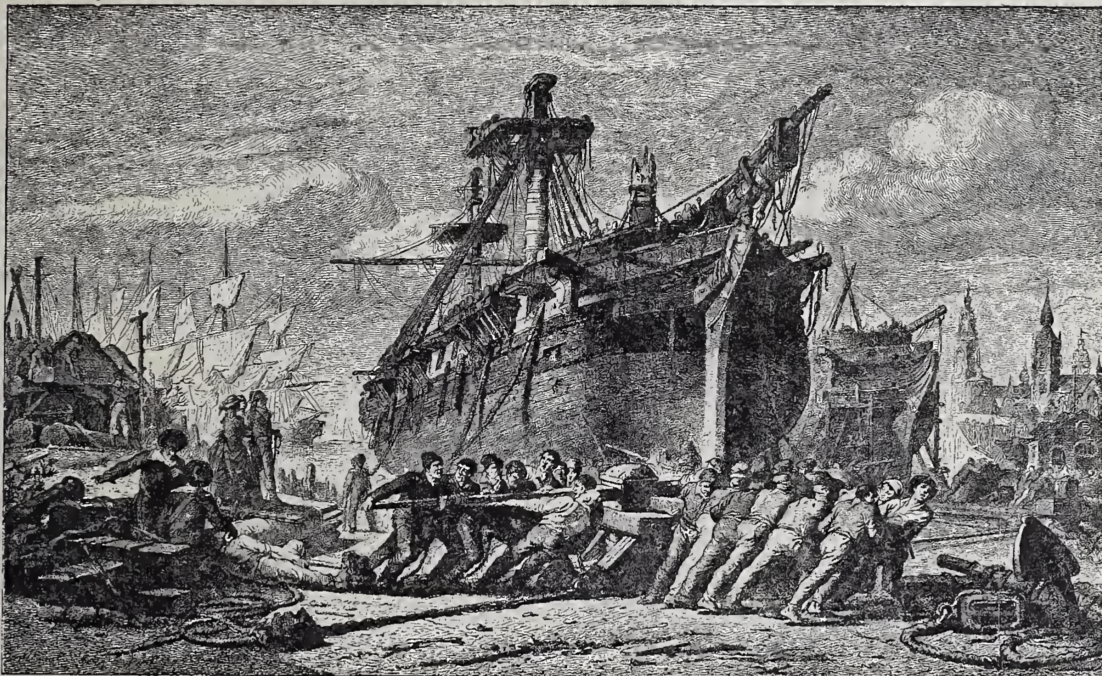
WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

ALEXANDRE BOUVIER. — UNE ÉCLAIRCIE.

(Musée de Bruxelles).

l'avaient aussi simplement hébergé. Mieux que cela! Comprenant, eux, qu'il était très raisonnable d'aimer la mer, les voyages, les aventures les plus étonnantes même, ils l'avaient enrôlé en tant que mousse; et c'est ainsi que Paul-Jean Clays fit, pendant quelques semaines, ses premières excursions maritimes sur un bâtiment de cabotage, entre les côtes de France et celles d'Angleterre.

Enfin, las de chercher en vain ce qu'était devenu leur élève, les maîtres du fugitif prévinrent sa famille de leur triste mésaventure. On s'imagine aisément quelle fut alors la désolation du père et de la mère Clays. Mais lui-même mit fin à leurs tribulations, en leur écrivant les détails de son escapade.



HENRI SCHAEFELS. — LES FORÇATS DU BAGNE AUX CHANTIERS D'ANVERS, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE ORIGINALE.

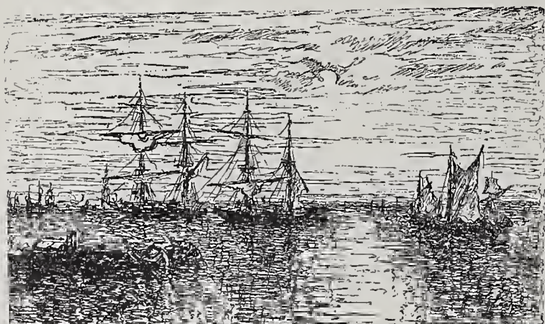
Et, après tout, cette vocation en valant une autre, le digne receveur des contributions manda à son fils qu'il consentait à le laisser se débrouiller et voguer comme il l'entendait.

Fut-ce cette autorisation qui incita le jeune marin à revenir à Bruges par esprit de contradiction ou le désir de se livrer à l'art, de pratiquer la peinture de la marine? Nous n'en dirons rien, nous contentant d'écrire que peu après il revint chez ses parents et qu'il se mit à dessiner des marines, des bassins remplis de navires, des quais surchargés de marchandises et des canaux zigzaguant à travers des villes commerçantes. Mais tout cela ne constituait que les prolégomènes d'une vaste composition qui le hantait : la peinture d'un combat naval. Il l'exécuta naïvement. Son essai fut trouvé remarquable. Décidément, il s'annonçait comme un grand peintre et il fallait qu'il étudiât à Paris!

En ce temps-là, Emile-Jean-Horace Vernet et Jean-Antoine-Théodore Gudin jouissaient d'une réputation européenne. Le père Clays jugea avec

raison qu'il conviendrait de faire de son fils un élève du premier de ces maîtres, avant de donner au second le soin de compléter son éducation artistique. Paul-Jean Clays en sa compagnie se rendit donc dans la capitale française. De suite, Emile-Jean-Horace Vernet consentit à lui enseigner les éléments de l'art pendant quelques mois. Puis ce fut sous la direction de Jean-Antoine-Théodore Gudin qu'il s'initia plus complètement à l'étude du genre qu'il voulait pratiquer.

Ce dernier artiste, vers cette époque à l'apogée de sa gloire, aimait à s'entourer des illustrations artistiques et politiques. Son salon était fréquenté par tous ceux qui, aux environs de 1850, portaient un nom dans ces deux domaines. Naturellement ses élèves, entre autres le jeune Brugeois, y étaient admis. Ce leur était du reste de grande utilité : d'abord, ils profitaient amplement des conversations éminemment intéressantes qu'ils y entendaient, ensuite, il arrivait que de leurs œuvres étaient acquises par les hôtes de céans. Or, justement, Paul-Jean Clays compléta non seulement dans ce milieu, son éducation intellectuelle assez négligée, mais encore il trouva le moyen d'y intéresser à ses efforts d'art des amateurs. Et cette double éventualité fut bonne pour lui dans le présent et dans l'avenir, en ce sens qu'elle lui permit de vivre à Paris et de fréquenter à Bruxelles un salon non moins célèbre, celui d'Adolphe Quetelet, directeur de l'Observatoire, qui était un des plus intellectuels et artistiques d'alors.



E.-F. LEEMANS. — MARINE, EFFET DE LUNE, DESSIN ORIGINAL.

Car Paul-Jean Clays, après une absence de deux ans, revint à Bruges, non sans avoir parcouru préalablement le sac au dos une partie des côtes de France. Mais il ne put qu'y végéter dans la misère, succédant au bien-être : la petite ville flamande, en effet, ne comptait guère d'amateurs d'art, et il avait besoin de vendre ses tableaux n'ayant presque d'autres ressources. Et cette situation dura quelque temps. Enfin, marri de tous ses déboires, il redevint marin à bord d'une goëlette du gouvernement, faisant la croisière dans la mer du Nord. Cependant, à partir de l'année 1851, il exposa plusieurs tableaux de marine. Le sort le favorisa de nouveau, dès ce moment. Il était venu s'installer momentanément à Bruxelles. Le 22 avril 1852, les liens du mariage l'unirent à Mlle Marie-Isaure Quetelet, fille de l'illustre directeur de l'Oservatoire, dont il eut deux filles. Puis, immédiatement après son mariage, il alla résider à Anvers, séduit par l'Escaut qui allait lui permettre de continuer ses études de marine sur place et c'est ensuite que ses succès définitifs d'artiste commencèrent. Mais, bien que cette décision de peindre d'après nature



ÉGIDE LINNIG. — VUE DE THOLEN EN ZÉLANDE, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE ORIGINALE.

prouve le vouloir réaliste du maître qui, on ne saurait assez le dire, rompit franchement le premier avec les routines académiques, chères aux autres peintres de marine, ses prédécesseurs et ses contemporains, il sacrifia encore à l'esthétique périmée pendant quelque temps. A dater de l'année 1855 seulement, il s'enquit d'expressions artistiques vraies, rendant exactement la vision de la réalité. D'ailleurs toutes ses œuvres d'alors et d'après en portent le cachet. Il suffit de constater qu'elles furent inspirées, lors de voyages successifs sur les côtes et les fleuves de la Hollande, de longues stations dans ses ports, aussi d'innombrables méditations, nées à la vue de l'Escaut. Leurs titres du reste corroborent notre affirmation : *Un Souvenir de la Tête de Flandre, L'Escaut aux environs d'Anvers, Un Effet de lune sur l'Escaut, La Rade d'Anvers, La Sortie du bassin d'Anvers, L'Escaut par un temps calme, Une Accalmie sur l'Escaut, L'Entrée du bassin des pêcheurs à Anvers, Les Navires américains sur l'Escaut, Les Caboteurs sur l'Escaut* se nomment-elles, et nous ne comptons un grand nombre d'autres toiles peintes dès l'année 1855 jusqu'à présent.



ALEXANDRE FRANCIA. — UN SAUVETAGE, D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE PAUL LAUTERS.

Mais l'artiste, sur ces entrefaites, était devenu riche grâce à son talent. Il avait été comblé d'honneurs aussi. Puis le mouvement esthétique était intense dans la capitale. De plus, il songeait qu'après tout il avait suffisamment d'études achevées pour pouvoir œuvrer ailleurs qu'au bord de l'eau. Or tout cela l'incita à s'installer à Bruxelles, ce qu'il fit en 1856. Pourtant la douleur le guettait. Sa femme mourut, le 15 décembre 1860. Et, onze ans après, il alla demeurer à Schaerbeek, dans le vaste hôtel qu'il habite encore, rue Seutin.

Cependant, l'un de ses plus brillants succès fut celui qu'il obtint lors de l'Exposition universelle de Paris en 1867. A l'unisson, tous les critiques chantèrent ses louanges, la sincérité surtout de sa manière. Parmi eux, M. Thoré Burger se distingua : « Leys, Alfred Stevens et Willems sont depuis longtemps classés au premier rang de l'art moderne, dit-il entre autres choses. Un peintre belge qui, après l'Exposition universelle, aura sa réputation établie en France, et, je l'espère, un peu dans le monde artiste de l'Europe, c'est M. Clays. Il n'y a guère de bons marinistes dans les autres écoles. Les Hollandais ont désappris l'art des Van de Velde. Les Allemands ne pourraient citer que M. Achenbach. En France, quel peintre a la passion de la mer et le talent d'en exprimer les effets? Je ne connais que Courbet, qui ait fait, comme il dit, des *paysages de mer,* d'une réalité extraordinaire, et par conséquent très poétique. L'immensité ce n'est pas facile à traduire. » Et le critique part de là pour expliquer l'unité essentielle qui distingue les œuvres de l'artiste belge, pour louer son esprit d'observation et noter, ce qui vaut toutes les louanges : « Tel

ciel, telle mer. Les marins regardent en l'air pour deviner le temps. M. Clays exprime aussi fidèlement ces concordances de l'atmosphère et de l'Océan. *Le Souvenir de Heyst* est surtout admirable pour l'unité de l'impression que l'artiste a ressentie et qu'il a fixée sur la toile : grosses vagues, ciel pesant et sombre. C'est bien le flot qui se soulève contre le nuage qui s'abaisse. En pendant à cet orage, *Le Calme plat (dull weather)* est encore une excellente peinture. Les bateaux sont bien dans l'eau et dans l'air ; peut-être les voiles manquent-elles de légèreté. Les vues du Moerdyk, du Ruppel, de l'Escaut, témoignent également de la science et de l'habileté de M. Clays comme mariniste. Notons-le pour une médaille aux prochaines expositions. » Et, lors de l'Exposition historique de l'Art Belge, qui eut lieu à Bruxelles à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance de la Belgique, le maître triompha encore sans conteste ; il fut même avec Louis Artan le seul mariniste qui comptât, nonobstant le peu d'intellectualité de ses compositions, simplement pittoresques, quand on les compare aux tableaux d'un sentiment exquis, beaucoup plus raffinés, interprétations d'une nature d'élite, dus au second de ces artistes.

Cependant, à cette exposition figuraient encore des toiles peintes par un autre mariniste de talent, Alexandre-Marie-Arthur Bouvier, fils d'un avoué-licencié près la cour d'appel, Edmond-Gustave, et d'Hortense Seny, né à Bruxelles, le 24 janvier 1837, toiles prouvant aussi le vouloir réaliste de leur auteur.

Celui-ci mériterait donc, sinon une longue étude, du moins mieux qu'une simple mention, dans une histoire générale de l'art flamand contemporain. Néanmoins, nous devons nous borner à donner ces laconiques extraits de registres d'état-civil, car nous ne connaissons pas personnellement Alexandre Bouvier et nous n'avons vu la plupart de ses œuvres ; puis, le peintre nous a répondu à une demande de renseignements, le 19 décembre 1897 : « Étant sur le point de m'absenter pour quelque temps, je regrette de ne pouvoir vous rencontrer au sujet de la notice biographique que vous voulez bien consacrer à ma personnalité, bien mince pour se trouver au milieu des colosses flamands, » ce qui semble indiquer qu'il ne désire pas, par modestie sans doute, qu'on s'occupe de lui et de ses peintures.



PAUL-JEAN CLAYS. — LA FÊTE DE L'AFFRANCHISSEMENT DE L'ESCAUT, DESSIN ORIGINAL.

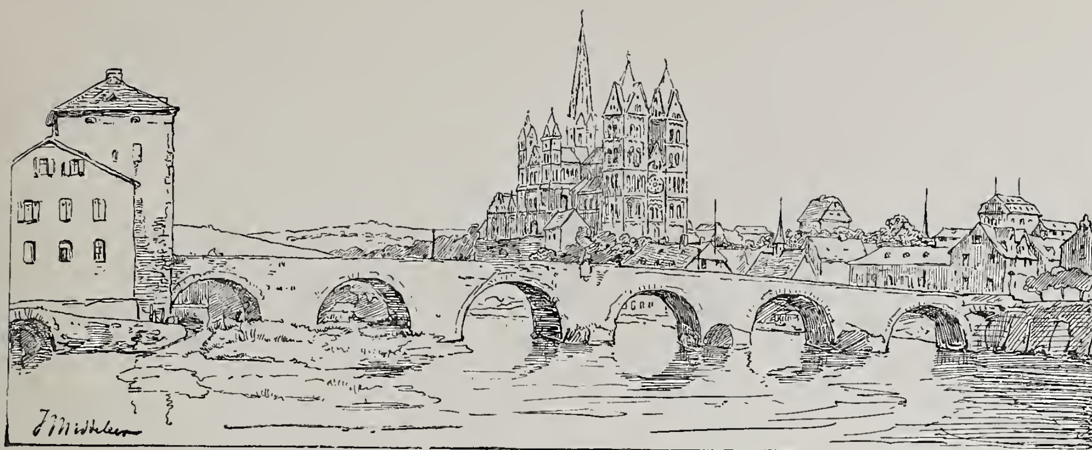


WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN-BAPTISTE VAN MOER. — UNE VUE DE BRUXELLES EN 1868.

(Musée de Bruxelles.)



FRANÇOIS BOSSUET. — VUE DE LIMBOURG SUR LAHNE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

FRANÇOIS BOSSUET
JEAN-BAPTISTE VAN MOER
ET
FRANÇOIS STROOBANT

Quoique leurs mérites ne furent jamais transcendants, il importe de signaler avant tout, dans une étude consacrée spécialement aux peintres de vues de villes et d'intérieurs d'églises, François Bossuet, Jean-Baptiste Van Moer et François Stroobant, quelques artistes de leur temps ou à peu près : Jean, François et Victor Vervloet, Pierre-François et Jean-Baptiste De Noter, Victor-Jules Genisson, Pierre La Fontaine, Louis Haghe, Jean-Michel Ruyten, Émile De Cauwer, F. Andry, Ange Baets, Joseph Barter, F.-J. Van Belle, Jean-François Bergers, Charles Van Beveren, Jean-Guillaume Van Biscom, F.-J. Boulanger, Amand De Bruck, Joseph Van Haerde et Mme Eugénie Van Haeverbeke entre autres.

Mais, la généalogie de François Bossuet est pleine d'obscurités. Son grand'père, originaire de Flêtres, est nommé dans les actes authentiques : Pierre-François Bossuwe, et il eut plusieurs enfants dont l'un, le père de notre artiste, est appelé dans son acte de mariage : François-Joseph Missuwe, dans l'acte de naissance de ses enfants : Bossue et dans son acte de décès : Bossuet. Or, ce François-Joseph Missuwe, Bossue ou Bossuet épousa à Nieuport, le 12 fructidor an V de la République française (29 août 1797), Marie-Constance-Antoinette Lycke ou De Lycke, qui lui donna trois enfants, parmi lesquels l'artiste qui nous occupe, François-Antoine-Joseph Bossue, d'après son acte de naissance, et Bossuet d'après tous les autres actes de l'état civil dans lesquels il est question de lui, né à Ypres, le 5 fructidor de l'an VI de la République française (22 août 1798), et mort à Saint-Josse-ten-Noode, le 28 septembre 1889.

Dès sa plus tendre enfance, le maître devenu célèbre fut admis à l'école de

dessin de sa ville natale, où les notions élémentaires de l'art lui furent inculquées par un M. Berrins, excellent professeur, paraît-il. Mais des revers de fortune, sur ces entrefaites, enrayèrent ses travaux. Le père Bossuet, qui faisait le commerce des grains et des houblons, se vit obligé de reprendre une brasserie appartenant à un de ses débiteurs. Déjà antérieurement des pertes successives avaient entamé son capital. Un véritable désastre, causé par une escroquerie dont il fut victime, le réduisit plus tard aux abois. Puis, un procès long et ruineux absorba ses dernières ressources. Et, comme à l'aisance d'autrefois, avait succédé presque la misère, le pauvre homme dut aller vivoter à Ostende avec sa famille.



FRANÇOIS BOSSUET.
L'ANCIENNE FORTERESSE DE MONTJOIE, DESSIN ORIGINAL.

A cette époque, François Bossuet, âgé de quatorze ans, fut donc contraint de venir en aide aux siens. Grâce à une recommandation chaleureuse, M. de Quersaint, préfet maritime des Deux-Nèthes, consentit à l'employer dans ses bureaux, en qualité « d'élève entretenu ». Mais peu après, on ne sait à la suite de quel événement, le jeune homme, pour ainsi dire encore un enfant, se trouva seul à Anvers, forcé de gagner son pain quotidien. Alors, il se fit qu'un commissaire de la marine, nommé Dubois, ami intime de Guillaume-Jacques Herreyns, s'intéressa à lui. L'ayant vu consacrer ses loisirs à l'étude acharnée de l'art qui l'obsédait toujours, cet homme généreux obtint, en effet, qu'on l'autorisât à fréquenter les cours de dessin d'après nature donnés à l'académie, et le jeune homme devint bientôt un des élèves préférés du directeur : « Dessinez-moi comme ce gamin, disait souvent Herreyns aux autres élèves plus âgés que Bossuet, ne fût-ce que pour justifier la barbe qui vous point au menton ! » et ceci dura jusqu'à la chute de l'Empire. Il advint alors que ce même protecteur de François Bossuet, M. Dubois, lui offrit une place honorable à Dunkerque; mais il préféra rejoindre sa famille à Ostende, ce qu'il fit d'ailleurs. Et son séjour là-bas fut marqué par la création d'une vague école d'art qu'il institua et où il professa au profit de quelques peintres de talent, entre autres : Edouard Hamman et François Musin, qui y furent ses élèves.

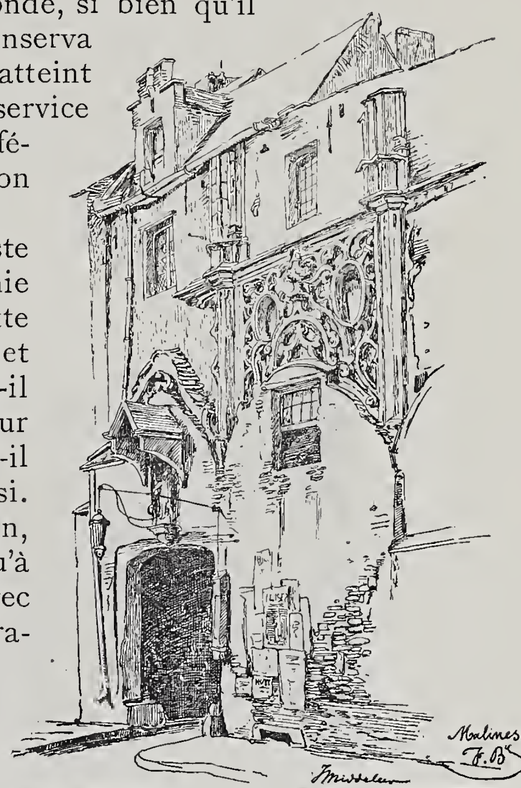
Toutefois, le gouvernement néerlandais ayant reconstitué l'administration maritime du port d'Ostende, on conféra à notre artiste l'emploi de clerc du pilotage, situation qu'il ne conserva que jusqu'en 1828, car le favoritisme hollandais le dégoûta bientôt de ses fonctions. Cependant, il ne prit pas de gaieté de cœur la décision de quitter son service ! Sans souci de l'avenir, uniquement guidé par l'amour, il avait épousé, le 26 octobre 1819, Mlle Virginie-Julie Dubrux, dont il eut six enfants, et, comme Ostende n'offrait aucune certitude d'existence matérielle, il s'en alla à Bruxelles où, décidément, il reprit ses études d'art sans autre professeur que son instinct, s'essayant soit dans la peinture de genre, soit



VICTOR-JULES GENISSON. — INTÉRIEUR D'ÉGLISE

dans la composition historique, avant de se vouer à la reproduction des vues de villes. Mais, ces études ne rapportaient guère et il fallait vivre ! C'est pourquoi, le maître donna des leçons de peinture et de dessin dans les pensionnats aristocratiques. Seulement, la révolution de 1830 mit la débandade dans ce petit monde. Qu'arriva-t-il ? M. Sylvain Van de Weyer avait été chargé, en tant que ministre, du service de la marine, chose à laquelle, bien entendu, il ne comprenait rien. Or, ce ministre singulier fit mander l'artiste dans ses bureaux et, ayant fait apporter un immense panier de paperasses : « Etudiez-moi cela, dit-il, et écrivez-moi un mémoire sur la marine! » tâche que Bossuet remplit le plus aisément du monde, si bien qu'il fut nommé d'emblée commis de 1re classe, et qu'il conserva cette charge pendant huit ans, jusqu'à ce qu'il eut atteint l'âge de trente-quatre ans et qu'il eut fait vingt ans de service dans la marine, en comptant ses emplois sous différents régimes, ce qui lui donnait droit à une pension de retraite.

Vers le même temps, en 1832, le vaillant artiste avait été nommé professeur de perspective à l'académie de Bruxelles. Dès l'année 1834, il publia sur cette science un premier traité, suivi bientôt d'un second; et ces publications le rendirent célèbre. Aussi ne faut-il s'étonner qu'il n'abandonnât sa chaire de professeur qu'en 1874, ayant atteint l'éméritat. Mais n'exposa-t-il donc pas durant cette période d'années? Oh! que si. A partir de 1830, on vit de ses toiles à chaque salon, et son ardeur ne faillit jamais, car il exposa jusqu'à sa mort. Le conçoit-on? Ce fut pendant longtemps avec le plus grand succès. Le public s'enthousiasma littéralement, en effet, pour ses coins de villes, peints dans notre pays et à l'étranger. Les autorités, de leur côté, n'admiraient pas moins ses œuvres : elles le comblèrent de tous les honneurs et de toutes les distinctions officielles ; même, comme un vulgaire Rubens, le gouvernement belge le gratifia, en 1841, d'une mission diplomatique en Espagne!

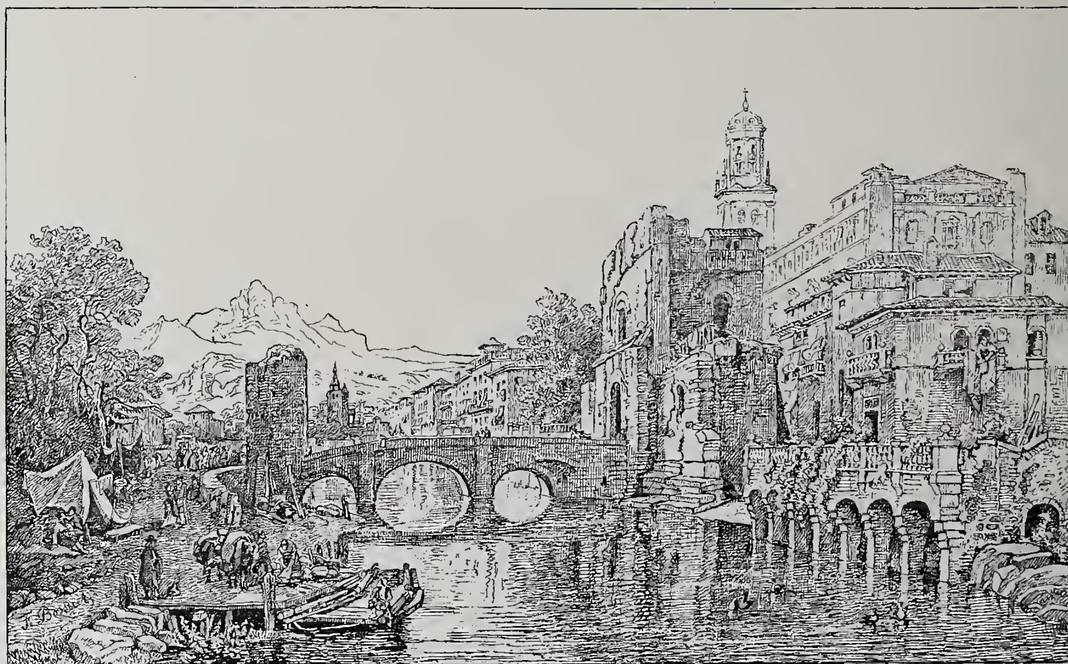


FRANÇOIS BOSSUET. — PASSAGE RUE DE LA HALLE, A MALINES, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Lors d'une excursion sur l'Escaut à Anvers, faite en compagnie de Mery et de Roger de Beauvoir qui étaient venus conférencier au Cercle artistique de Bruxelles, le maître avait contracté une maladie qui le conduisit aux portes du tombeau. Après quatre ans d'atroces souffrances, les médecins lui ordonnèrent un voyage dans le Midi, et il choisit l'Espagne comme séjour momentané. Ayant appris la chose et voulant lui faciliter les frais du voyage, le ministre Charles Rogier lui commanda, alors, un tableau de ce pays pour le gouvernement et, en plus, il lui confia le soin d'y acquérir des œuvres de maîtres, sans préjudice de la mission officielle dont l'avait investi M. Veydt, à propos de l'organisation des consulats belges en Espagne et au Maroc...

François Bossuet visita donc ces contrées, encore vers ce temps la France, l'Allemagne et la Hollande, et cela en y travaillant. Dès ce moment, du

reste, sa réputation était considérable : chacun voulait posséder de ses peintures correctes et d'un réalisme suffisant pour l'époque. Comme Eugène Verboeckhoven, il avait un carnet où il inscrivait les commandes, afin de servir les amateurs par rang d'ordre. Mais, il arriva qu'un jour l'Espagne l'attira derechef, en 1852; puis, plus tard, il y retourna en 1864; et ensuite, désireux de voir d'autres sites, en 1872, il visita l'Italie. De sorte que, puisque le maître dessinait et peignait toujours en voyage, il est facile de concevoir que son œuvre, très abondant, se compose de vues prises partout où la curiosité l'a conduit. Il importe de dire en plus que, jamais, il ne connut de défaillance, car, quelques semaines avant sa mort, à l'âge de quatre-vingt



FRANÇOIS BOSSUET. — VUE D'ESPAGNE, DESSIN ORIGINAL.

et onze ans, il dessinait et peignait encore avec autant de sûreté de mains que dans sa jeunesse!

Jean-Baptiste Van Moer, qui a conquis aussi un premier rang parmi les peintres de vues de villes de notre époque, naquit à Bruxelles, le 17 décembre 1819, de Henri et de Catherine Loran, et il décéda subitement à Ixelles, devant son chevalet, en prenant un tube de couleur dans sa boîte, le 6 décembre 1884.

Le père de notre artiste exerçait la profession de tourneur, à proximité de la Grand'Place, et lui-même « habita d'abord le centre de la ville de Bruxelles, où se conserva longtemps ce cachet ancien dont les traces disparaissent tous les jours », assure M. Alphonse Wauters dans une biographie du maître. « Le carrefour dit « de la Steenport », avec sa fontaine aux formes contournées, aujourd'hui démolie ; la tour des anciens remparts encore existante dans une habitation du voisinage ; le vieil hôpital Saint-Jean, avec son style de transition, ses salles gothiques et ses jardins, furent le théâtre des



WYLANDS SC

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

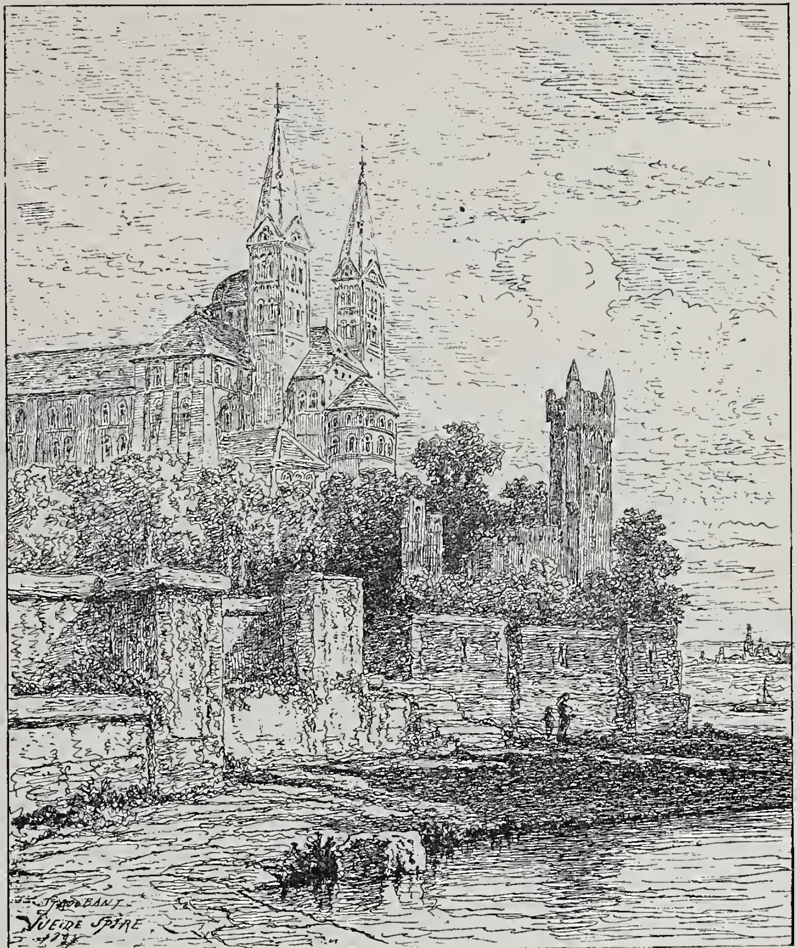
FRANÇOIS STROOBANT.

LES ANCIENNES MAISONS DES CORPORATIONS SUR LA PLACE DE L'HOTEL DE VILLE, A BRUXELLES.

(Musée de Bruxelles).

jeux de Van Moer, qui, dans la suite, se plut à les dessiner ajoute cet auteur. Longtemps il dut aider dans leur travail son père et son frère, qui habitaient rue de l'Escalier et plus tard rue d'Or. Après avoir étudié à l'académie des Beaux-Arts, où M. Bossuet fut son principal maître, il continua ses études de peinture dans un atelier de la maison paternelle. Ce fut grâce à la protection de M. et de Mme Lehon, dont il décora l'hôtel à Paris, qu'il commença une carrière peu éclatante, mais laborieuse, partageant son temps entre ses études et ses voyages.

» On ne peut méconnaître l'heureuse influence que ces derniers exercèrent sur notre artiste que la nature, au surplus, avait heureusement doué et qui s'était préparé au succès par de longues études. Aussi consciencieux qu'infatigable, Van Moer s'attacha toujours à retracer ce qui le frappait avec la plus scrupuleuse fidélité ; non content d'accumuler les esquisses, les croquis, il annotait les détails dont il voulait conserver un souvenir précis. Ses cahiers tenus avec une minutie incroyable, fourmillent de détails sur ce qu'il a fait et vu, sur les hommes avec lesquels il s'est trouvé en relations. Dans ces pages intimes, Van Moer se peint lui-même. Son séjour à Venise, dans la Dalmatie, dans une partie de la France, en Espagne, et en dernier lieu en Egypte et dans la Palestine, enrichit à la fois son esprit et ses albums, et donna à ses productions une variété dont l'absence est souvent mortelle pour l'artiste le mieux doué.



FRANÇOIS STROOBANT. — VUE DE SPIRE, DESSIN ORIGINAL.

» Après avoir visité une partie de la Belgique et Paris, Van Moer commença à se faire distinguer. Dès 1842, on avait vu de lui, à Bruxelles, une vue de l'abbaye de Villers. A l'exposition de 1848, si brillante pour la nouvelle école de peinture, il avait quatre tableaux, parmi lesquels on remarqua surtout le *Marché aux toiles à Rome*. On le signale alors comme un « jeune artiste bien organisé » ; on déclare qu'il deviendra un peintre distingué, s'il continue « sa marche progressive ». Nulles promesses ne furent mieux tenues, et l'on peut dire de notre peintre que, jusque dans ses dernières productions, on retrouve cette ardeur à bien faire qui caractérise le véritable talent. »

Ayant débuté sous de si heureux auspices, Jean-Baptiste Van Moer ne

tarda pas à recueillir, en effet, les fruits de son assiduité au travail : les honneurs précédés des commandes officielles lui furent accordés. D'ailleurs ses toiles principales, plus robustes que celles de Bossuet et de Stroobant, toiles placées dans le grand escalier du roi à Bruxelles, ornant le château royal à Ciergnon, se trouvant au musée de Bruxelles, et exposées entre les années 1855 et 1870, autant que les peintures décoratives exécutées pour la décoration de l'hôtel de ville de Bruxelles et l'habitation du peintre animalier J.-H.-L. De Haas située aussi dans la capitale, prouvent que la célébrité du maître ne fut pas usurpée.

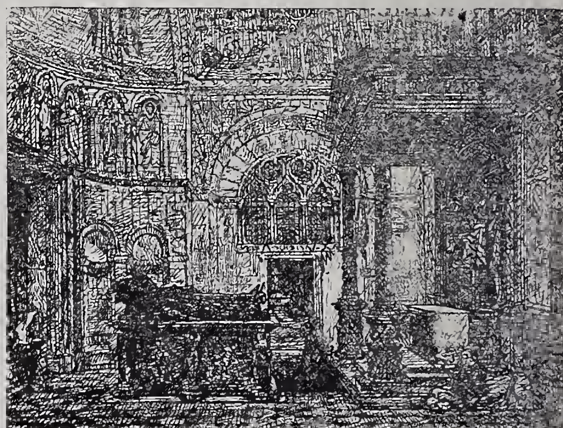


FRANÇOIS STROOBANT.
INTÉRIEUR DU CHATEAU DE HEIDELBERG, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Jean-Baptiste Van Moer, qui était très grand et assez peu favorisé par la nature, ne contracta jamais mariage, afin de pouvoir venir en aide à sa famille. Il vivait donc très simplement dans son atelier, rue Wiertz, à côté du parc Léopold, n'interrompant son labeur, à midi, que pour déjeuner d'un œuf à la coque, se réservant d'aller dîner modestement en ville, le soir; et ce ne fut que dans ses vieux jours, qu'il se plaignit à ses intimes, assure-t-on, de son isolement.

L'acte de naissance de François Stroobant, l'un des émules du maître, porte : « L'an mil huit cent dix-neuf, le 14 juin, est né à Bruxelles, François Stroobant, fils de Pierre Stroobant, cabaretier et de Jeanne-Catherine De Reymaeker, conjoints, le père natif de Berthem, la mère née à Saint-Gilles. » Pourtant, sa famille d'agriculteurs brabançons notables très ancienne, dont la filiation remonte jusqu'en 1571, ainsi qu'il résulte de registres baptistaires, séjourna surtout à Haren. Mais le père de notre artiste, ayant éprouvé des revers de fortune, avait dû accepter une situation modeste à Bruxelles, pour subvenir aux besoins des siens.

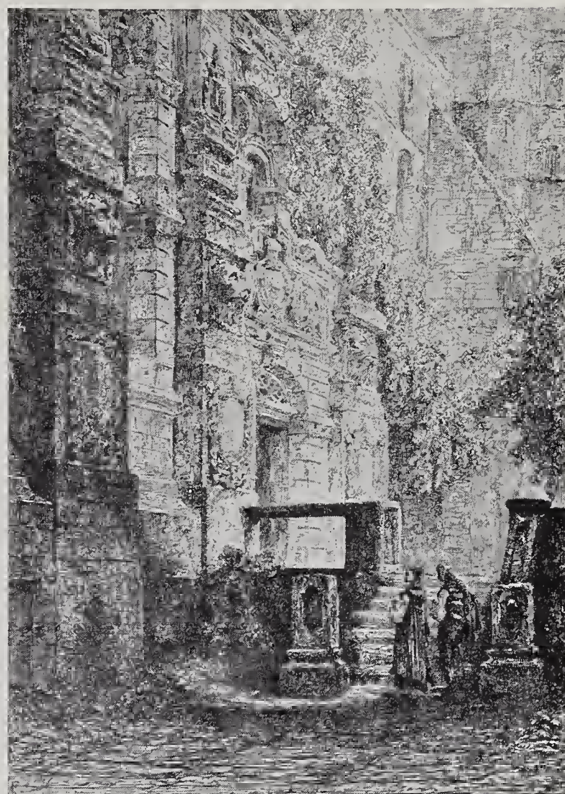
Le futur peintre de vues de villes montrant bientôt des dispositions pour le dessin, on l'envoya partant à l'académie, en 1833, où Ange François et « le père Navez » lui enseignèrent le maniement du crayon, avant qu'il ne se perfectionnât sous la direction de Paul Lauters. Toutefois, il lui fallait songer aux embarras financiers relatifs de sa famille, et l'enfant s'ingénia à reproduire des plans architecturaux pour un patron quelconque jusqu'à ce qu'il fut reçu, étant âgé de seize ans, à l'atelier lithographique de M. De Wasme-Pletinckx, qui lui accorda un traitement fixe de six cents francs, de quoi vivre enfin !



JEAN-BAPTISTE VAN MOER. — LA CHAPELLE DE SAINT-ZÉNON DANS L'ÉGLISE SAINT-MARC, A VENISE, DESSIN ORIGINAL.

Du jour au lendemain, par conséquent, François Stroobant fut assuré d'un peu d'aisance, et M. De Wasme-Pletinckx apprécia hautement ses dispositions d'art. Tour à tour, il lui permit de travailler, en collaboration avec les autres dessinateurs et lithographes de l'établissement, parfois avec des artistes qui n'y étaient pas attachés, aux *Vues de Bruxelles,* au *Compte rendu du Salon de l'Exposition de 1836,* de L. Alvin, à *La Belgique monumentale et pittoresque,* de Baron, à *La Terre-Sainte,* par Haghe, et aux *Splendeurs de l'Art en Belgique,* sans compter d'autres ouvrages et des planches séparées en masse!

Ce labeur ne fut pas, on le conçoit, sans attirer l'attention sur l'illustrateur habile qui s'était révélé. En 1842, l'administration de l'école technique de Bruxelles l'attacha à cette institution, qui préparait les jeunes gens à l'école militaire, en qualité de professeur. Mais un séjour à Paris hantait l'artiste. Il s'y rendit donc, en 1846, et il y resta quelque temps. L'année 1849, fut marquée par son mariage avec Mlle Adeline Geni , nariage célébré à Bruxelles, le 29 mai et dont naquirent huit enfants, six filles et deux garçons. Néanmoins, le besoin du travail continu ne cessa de harceler François Stroobant. Même vers cette époque, il caressait le rêve d'être peintre! Et de fait, lors d'un salon, en 1851, on vit de lui un paysage conçu, dit-on, sous l'influence de son ami, Théodore Fourmois. Il ne dut en tout cas pas se souvenir longtemps de son modèle : sa *Maison de charité à Malines,* qui lui valut en 1854 une médaille d'or, le prouve amplement; et cette distinction était d'autant plus méritoire que l'artiste avait acquis sa science picturale sans maître.



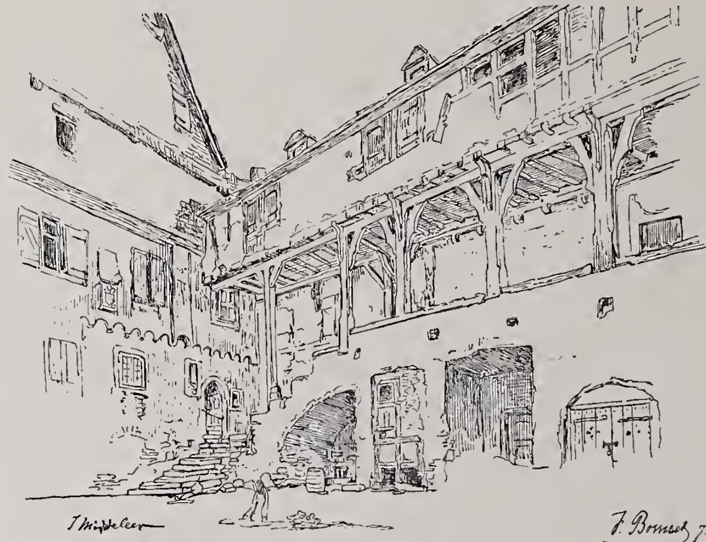
FRANÇOIS STROOBANT.
L'ESCALIER D'HONNEUR DU CHATEAU DE HEIDELBERG,
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

A propos de cette médaille d'or, notre sympathique confrère raconte une anecdote charmante : « J'étais, nous a-t-il dit, sur le point de partir pour l'Allemagne avec Théodore Jouret, professeur à l'école militaire, un érudit en fait d'art, lorsque je voulus voir une dernière fois le salon de Bruxelles, avant de me mettre en route. Là, je rencontrai le peintre Alexandre Thomas et l'architecte Alphonse Balat. « Quoi? interrogèrent-ils, vous voulez partir! Mais on a l'intention de vous octroyer une médaille d'or! » « Eh bien, répondis-je, si je l'ai méritée, on me la donnera; sinon pourquoi différerais-je mon voyage? » Et ainsi qu'il était convenu, je commençai mes pérégrinations avec Jouret. Cependant, nous étions dans la vallée de Saint-Gourshausen, lorsqu'un matin, un jeune employé de l'hôtel me remit une lettre de Balat, m'annonçant qu'on m'avait décerné une médaille d'or pour mon tableau. Je ne pus retenir ma joie et me jetai dans les bras de Jouret. Tous deux nous nous mîmes à pleurer. L'employé de l'hôtel, ne sachant ce qui nous était arrivé, fondit aussi en

larmes. Or, vous jugez de la scène! Mais bientôt, je revins au sentiment juste de la situation et, crânement, je dis à mon compagnon de voyage : « Sapristi, c'est maintenant qu'il faudra travailler! »

Ce mot, en somme, résume toute la vie de François Stroobant. De même que Bossuet et Van Moer, entièrement livré à la pratique de son art, il a accumulé plusieurs centaines de croquis, de fusains, de lithographies, d'eaux-fortes, d'aquarelles et de tableaux dénotant tous, soit un dessinateur habile, soit un peintre adroit. Car il trouva encore le moyen d'illustrer *La Belgique Monumentale,* éditée par Jamaer, *Les Monuments d'architecture et de sculpture de Belgique,* publiés par Muquardt, de collaborer au *Magasin pittoresque* et au *Tour du Monde,* même de visiter, en 1858, la Galicie, la Hongrie et l'Italie! Cependant, c'est après ce temps-là qu'il lui fut surtout loisible de peindre, de voyager en Allemagne au cours de l'année 1862, d'exposer, en 1863, *Les Anciennes Maisons des corporations sur la Grand'Place de Bruxelles,* de produire en outre de nombreuses œuvres picturales, et de songer à la création de l'école de dessin, de peinture décorative, d'architecture et de modelage de Molenbeek-Saint-Jean.

L'organisation et la direction de cette école lui ont tenu et lui tiennent encore particulièrement à cœur. Tous les jours, elle est l'objet de ses soins. « Mon école, nous dit François Stroobant, est fréquentée par plus de cinq cent cinquante élèves. Son organisation autant que les soins qu'elle requiert de ma part, constituent le dernier chapitre de ma carrière. » Nous ajouterons d'une brillante carrière, qui se termine dans les joies de la famille, corroborées par l'affection du monde artiste. Car rien n'est plus charmant que la vie que mène le maître dans son petit hôtel de la rue d'Edimbourg à Ixelles, et il n'est pas un artiste en Belgique, jeune ou vieux, qui n'ait voué une chaleureuse amitié à l'excellent vieillard, intelligent et aimable causeur, dont l'art sincère marque le milieu entre le romantisme et le réalisme dans notre pays.



FRANÇOIS BOSSUET. — LA COUR DU VIEUX CHATEAU DE LIMBOURG SUR LAHNE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

GUSTAVE DAMIS. — FLEURS, FRUITS ET ACCESSOIRES.

(Appartient à Mme Veuve Gustave Damis, à Bruges).



JEAN ROBIE. — CAMPEMENT DANS L'INDE.

GUSTAVE DAMIS
JEAN-BAPTISTE ROBIE
ET
HENRI ROBBE

Les successeurs des peintres de natures mortes qui illustrèrent la période précédente de l'art flamand, de Jean-Baptiste Desprets, Martin Van Dorne, Charles Bigé, Antoine Clevenbergh et Jean-François Van Dael furent assez nombreux après les événements de 1830. On vit alors se révéler successivement aux expositions belges et étrangères : A. De Mersseman, E. Van den Bosch, F. Huygens, C. Boom, J.-B. Delle, Jean De Vriendt, J.-F. Van Gastel, F. Van Geit, A. Scaron, P. Gillo, C.-D. De Graeve, L. et V. Schaefels, J. Henry; encore des femmes-peintres cultivant le même genre : Mmes Vervloet, Cousins, Gosselin, Voordecker et Rodenbach entre autres; mais nul de ces artistes n'aboutit à la réputation qu'acquirent Gustave Damis, Jean-Baptiste Robie et Henri Robbe dont, certes, la maîtrise s'est montrée plus ou moins grande.

Leur initiateur fut-il le célèbre Saint-Jean, peintre français? Nous n'affirmons la chose. Il est sûr, néanmoins, qu'il aida au développement de la peinture de la nature morte chez nous en prenant part, vers 1860, à nos expositions; et, un critique de ce temps, M. Proost, dans un compte rendu du salon de cette année, résume assez bien l'admiration qu'on avait pour sa manière : « Les plus belles choses de Van Huysum, dit-il, n'offrent pas une plus grande perfection. Les fleurs de Saint-Jean se détachent réellement du fond; on serait tenté de les cueillir. La peinture de fleurs, trop généralement dédaignée, devient une branche très belle de l'art, lorsqu'on peut animer et vivifier à ce point la nature. »

Quoi qu'il en soit, Amédée-Gustave-François Damis, connu dans l'art sous son deuxième prénom, naquit à Bruges, le 24 octobre 1811. Son père s'appelait François-Joseph. Sa mère se nommait Rose-Angélique Peque. Et il était l'aîné de trois enfants.

Après avoir étudié à l'académie de sa ville natale, Gustave Damis partit jeune encore pour Paris, afin de s'y adonner à la peinture de la nature morte, vers laquelle il se sentait attiré, et surtout afin de continuer son éducation artistique, sous la conduite de Pierre-Joseph Redouté, dont la réputation était grande alors.



ALEXANDRE SCARON. — FLEURS

Il faut reconnaître que cet exode du peintre ne fut pas sans influer heureusement sur sa carrière, pendant un certain nombre d'années : grâce aux leçons de son maître, il acquit de la notoriété et fut même nommé peintre du roi Louis-Philippe. La princesse Adelaïde d'Orléans lui confia ensuite l'ornementation d'une chapelle qu'elle avait fait bâtir. Puis, il décora l'oratoire gothique que la comtesse de Plessis-Bellière, née marquise de Pastout, avait fait construire dans son hôtel, à Paris, place de la Concorde, sous la direction de l'architecte Breton. D'autres travaux décoratifs lui furent octroyés encore à la chapelle de Notre-Dame aux Champs, à l'oratoire de l'Hospice des Aveugles et à l'église de la Madeleine, à Paris. Enfin, il travailla aussi pour la fabrication de tapis aux Gobelins et chez le duc de Praslin et la marquise Aquado.

Notre artiste peignit au surplus, durant son séjour en France, de charmants tableaux de fleurs et de fruits. Ces œuvres qui se distinguent par le fini, l'agencement ingénieux et la fraîcheur du coloris, furent appréciées par les connaisseurs à diverses expositions, en 1847. Cependant, ces succès furent les derniers que recueillit le maître. En 1848, après la chute de la royauté, le gouvernement républicain lui offrit le poste de directeur de la fabrique nationale de tapis à Beauvais, mais il déclina cet avantage pour une raison curieuse : sa nomination aurait été signée à condition qu'il se fît naturaliser Français, et il voulut rester Belge! Dès lors, comme on ne lui permettait plus d'exécuter les travaux que, sous Louis-Philippe, le ministère lui avait confiés, il quitta la France et, naturellement, ce fut Bruges qui l'attira. C'est là qu'il épousa en secondes noces, le 28 novembre 1849, Mlle Victoire-Julie Van der Cappellen, originaire de Lille; — en secondes noces, disons-nous, car il avait perdu à Paris, le 17 avril 1840, sa première femme, née Joséphine-Augustine-Hortense de Palhouzie, dont il n'eut pas d'enfants; — mais il fut, malheureux bientôt après son mariage. En effet, ayant charge de famille — car, sur ces entrefaites, il lui était né deux filles, — et les commandes ne

venant pas, ne possédant au surplus aucune ressource personnelle, le pauvre homme dut abandonner ses pinceaux et s'occuper d'un commerce de charbons... Or, il est concevable que le chagrin le mina, et de fait il mourut, le 8 juillet 1851, laissant à sa veuve plusieurs de ses tableaux et de belles études.

Une cause étrangère à sa déchéance hâta pourtant la mort de Gustave Damis. Dans la rue du faubourg Saint-Honoré, à la fin du règne de Louis-Philippe, la duchesse de Praslin fut assassinée par son mari, à qui un médecin du quartier put secrètement apporter dans sa prison le poison qui le sauva de l'échafaud. Ce crime, qui eut pour mobile le désir du duc de rentrer en possession de lettres que lui avait écrites la duchesse d'Orléans et que sa femme lui avait dérobées, atteignit au cœur le sensible artiste, ami de la victime et de son assassin. Et s'il est vrai que ses tribulations, ses déboires de toute sorte précipitèrent son décès, il est non moins sûr que ce drame, qui occasionna la mort de deux personnes qui lui étaient chères, fut pour beaucoup dans son propre trépas précipité...


FRANÇOIS HUYGENS. — ROSES, AUBÉPINES ET ACCESSOIRES, DESSIN ORIGINAL.

Jean-Baptiste Robie vit le jour à Bruxelles, le 19 novembre 1821. Son père, qui était forgeron et originaire de Saint-Gilles, se nommait également Jean-Baptiste. Sa mère, native de Bruxelles, s'appelait Marie-Catherine Mommaert. Et de l'union de ces deux personnes naquirent onze enfants, six garçons et cinq filles.

Rien que ces détails prouvent amplement que la famille du futur peintre de fleurs et de fruits était loin d'être riche. Mais d'autres faits, que le maître aime à conter, le disent encore. Par exemple son bisaïeul, assure-t-il, était un modeste cultivateur, fils de cultivateur lui-même, et son aïeul paternel s'occupait d'un petit commerce de vieilles ferrailles, qu'il achetait de porte en porte et qu'il revendait ensuite avec un léger bénéfice...

Quoi qu'il en soit, tout enfant, Jean-Baptiste Robie fut contraint de tirer le soufflet de la forge paternelle, et, nouveau Rossini, il songeait en faisant cette besogne aux vagues aspirations d'art qu'il sentait sourdre en lui. Car le gamin, dès qu'il pouvait s'échapper, s'en allait se poster devant l'entrée principale de l'hôpital Saint-Pierre, voisin de sa demeure située rue Haute. Lorsque d'aventure il voyait alors autour de lui un cercle de bambins de son âge, il prenait aussitôt dans sa poche un morceau de craie et, incontinent, il les étonnait tous en dessinant à grands traits quelque singulière composition!

Ce jeu l'amusait prodigieusement, faut-il croire; en tout cas, il le répétait souvent. Mais il advint que ce fut bientôt une source de bénéfices pour sa famille. L'enfant, on ne sait trop comment, avait pu se procurer des couleurs à l'aquarelle. Certaines estampes, qu'il avait encore pu recueillir, constituèrent des supports suffisants pour ses premiers essais de peintre. Et il avait donc colorié pas mal d'images, quand un aubergiste, client de son père, lui demanda la peinture d'une enseigne à l'huile, besogne qu'il exécuta volontiers. Or, ce travail plut au bonhomme qui le rémunéra par l'abandon de nom-

breuses provisions de bouche. D'autres aubergistes désirèrent ensuite avoir d'aussi belles enseignes, et Jean-Baptiste Robie les peinturlura encore aux mêmes conditions, ma foi! très profitables. Puis ce furent de petits commerçants du quartier qui se trouvèrent parmi les amateurs de ses peintures, et, à tous, le père Robie réclamait, non pas de l'argent, mais ce qu'ils donnaient plus aisément, des marchandises diverses, utiles au ménage!



JEAN ROBIE. — LE ROSIER.

Quand enfin cette première veine de ressources se trouva être épuisée ou à peu près, le jeune homme, qui avait atteint l'âge de dix-sept ans, songea sérieusement à embrasser un métier plus stable. Mais ses débuts dans la peinture avaient été si lucratifs que, pour rien au monde, il n'aurait voulu ne pas exercer la peinture. Et de fait, tour à tour, il fut peintre en bâtiments, décorateur et peintre verrier, gagnant ainsi laborieusement sa vie et procurant aussi de cette façon une aide pécuniaire à ses parents.

Toutefois, un événement de famille devait le conduire par des voies détournées à la réalisation de son idéal d'être artiste-peintre. Son père, sur ces entrefaites, était devenu veuf. Accablé par la charge de nombreux enfants, il contracta à brève échéance un second mariage. Mais sa nouvelle femme, entendant assez mal ses devoirs, ne se montra guère trop aimante pour les enfants nés de la première union de son mari, si peu même que des dissentiments continuels et des scènes de ménage surgirent. Bref, la situation sembla intolérable à Jean-Baptiste Robie et, en ayant référé à son père qui lui dit que toujours en cas de besoin on l'accueillerait avec joie sous le toit paternel, il décida d'aller vivre seul à sa guise afin de tenter la fortune.

Faut-il l'écrire? L'ouvrier connut en ce temps la misère noire. Le travail ne le harcela pas sans cesse. Il fut victime des jours de chômage. Ses maigres économies épuisées, il dut emprunter de l'argent. Et, quand le travail reprit, le devoir de rembourser ses dettes s'imposa, quitte à végéter de nouveau. Puis la morte-saison arriva implacable. L'avenir s'annonça terriblement menaçant. Que faire dans l'occurrence? Chercher ailleurs une situation meilleure. Mais où? Mon Dieu, dans la ville où il est possible, croit-on à vingt ans,



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN-BAPTISTE ROBIE. — LES RAISINS.

(Musée de Bruxelles).

de devenir riche du jour au lendemain, à Paris. Et le pauvre entreprit par étapes le long voyage de Bruxelles à la capitale française, demandant le gîte et l'aumône tout le long de la route... Cependant Paris fut pour lui une désillusion. Sans appui, il ne trouva guère de besogne. Enfin las de tant de tribulations, comme il y était allé de pied, il en revint en mendiant pour ne pas mourir de faim, et se trouva heureux d'être à Bruxelles, nouvel Enfant Prodigue, hébergé par son père. Néanmoins, cette situation ne pouvait pas durer. D'ailleurs les dissentiments qui l'avaient chassé n'eussent pas manqué de renaître, après un séjour plus ou moins long. Alors le hasard fit qu'il fut loisible bientôt à l'ouvrier de se tirer à peu près d'affaire.



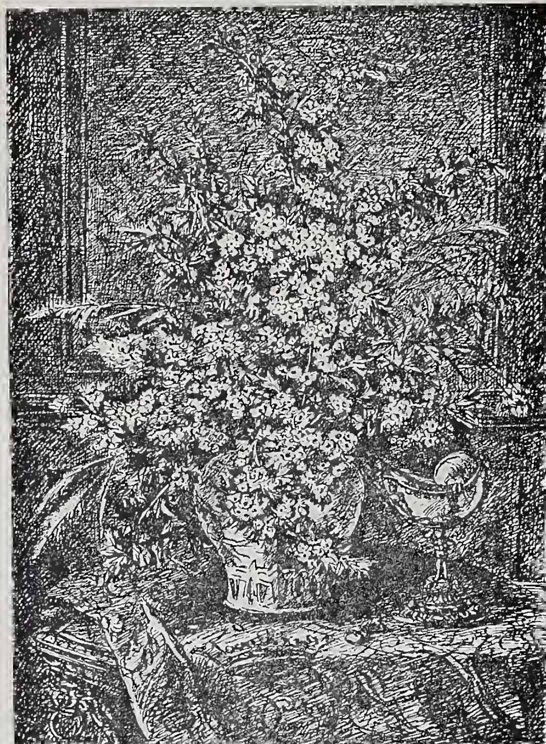
JEAN ROBIE. — L'ÉTÉ, DESSIN ORIGINAL.

Tout gamin, Jean-Baptiste Robie avait appris à nager, et il était devenu très fort en natation, paraît-il. Or, un beau jour qu'il passait le long d'un canal dans la banlieue de Bruxelles, il eut l'occasion de sauver un homme qui se noyait. Cet acte de courage fut connu. Le Gouvernement lui accorda une médaille. Des bourgeois s'intéressèrent à lui. Quelques-uns lui procurèrent de petits travaux : c'était enfin le revers de sa triste vie, sinon le commencement du bonheur! Car le maître s'installa dans une mansarde, il est vrai sommairement meublée; — par exemple, il ne possédait qu'un coffre assez vaste, qui lui servait, et de table, et de lit. — Cependant le soir venu, à la lueur d'une chandelle, assis sur ce meuble unique, il passait des heures à compléter son éducation intellectuelle dans de méchants livres achetés d'occasion; puis la nuit, le coffre était ouvert, et alors le courageux jeune homme s'y blotissait, laissant le couvercle en l'air lorsqu'il faisait chaud, et le rabattant vivement, lorsqu'il faisait froid...

Mais qu'importaient ces privations et ce dénûment! Décidément la tarentule artistique l'avait piqué déjà. Théodore Fourmois, dont il fit la connaissance, lui prêcha ensuite le culte de l'art. Pauvre également, il lui enseigna en plus le moyen de vendre des essais de peinture dans une salle de vente. Or, Napoléon était très goûté par les Anglais qui, tous les ans, venaient en masse, visiter le champ de bataille de Waterloo. Sans hésiter, Jean-Baptiste Robie se mit donc à fabriquer de vagues représentations de l'empereur, qu'il écoulait pour trente ou quarante francs. Toutefois, un beau matin, son petit commerce ne marcha plus. Le directeur de la salle de vente, où il mettait à l'encan ses produits, lui conseilla alors de peindre des fleurs. Et ce conseil fut bon : un amateur lui acheta pour deux cents francs une toile de ce genre!

En 1848, enfin, échut à Jean-Baptiste Robie une distinction officielle,

c'est-à-dire, une médaille d'or. Antérieurement déjà, il s'était risqué aux expositions. Cette année-là : « Il n'y avait au Salon de Bruxelles qu'un seul peintre de fleurs qui fût hors ligne; nous avons nommé M. J. Robie, publièrent MM. L. Van Roy et T. Descamps, dans leur *Revue du Salon de Bruxelles de 1848*. Ce jeune artiste a fait d'immenses progrès; son audace est couronnée de succès. Il imite ses gracieux modèles avec un rare bonheur. Sa palette est éblouissante et sa touche à la fois légère et vigoureuse. Les quartiers de rocher qui occupent le premier plan, sont d'une vérité surprenante... Nous devons aussi louer la composition élégante de M. Robie. Il trouve moyen de mettre une idée spirituelle et souvent même une pensée élevée là où ses confrères sont d'une nullité désespérante. Nous n'avons pas oublié le délicieux ovale exposé à Gand : rien de plus charmant que ces fleurs s'échappant d'un chapeau de femme! Et ce volume du noble poëte, le *Jocelyn* de Lamartine à demi-recouvert par les gerbes parfumées, que ne disait-il pas?... Quoique le tableau de cette année se distingue aussi par le goût, nous croyons que M. Robie a été moins heureusement inspiré; en un mot, nous préférons la toile du Salon de Gand, sous le rapport de l'arrangement, bien entendu. Ce qui nous déplaît dans l'œuvre nouvelle, c'est ce voile que l'artiste a appliqué sur une partie de sa peinture; nous ne comprenons pas ce que les fleurs gagnent à être vues à travers du tulle, et nous trouvons ce trompe-l'œil d'un nouveau genre, indigne du talent de M. Robie. Un homme aussi distingué que lui ne doit pas recourir à de pareils moyens. Il faut laisser ces procédés anti-artistiques aux industriels... Le tableau de M. Robie a donné lieu au plagiat le plus audacieux que nous connaissons. Malgré le règlement, le jury a admis une copie qui ne différait de l'original que par un ou deux accessoires maladroitement ajoutés, et le public a pu voir, — édifiant spectacle! — la victime et le spoliateur. Nous reparlerons des ouvrages de ce dernier; disons cependant dès à présent que pour couronner l'œuvre si bien commencée par le jury d'admission, le jury des encouragements et des récompenses et la commission directrice ont enrichi la loterie d'un panneau signé par... le trop scrupuleux *imitateur* de M. Robie. »



FRANÇOIS HUYGENS — NATURE MORTE, DESSIN ORIGINAL DE L'ARTISTE, D'APRÈS SON TABLEAU DU MUSÉE DE BRUXELLES.

La réputation du maître grandit alors d'année en année. Laborieusement, il peignit encore et toujours des fleurs et des fruits, aussi irréprochablement exécutés qu'habilement arrangés. Ses tableaux prouvaient un sentiment poétique délicat, une connaissance précieuse de l'anatomie des fleurs et des fruits, en un mot, un talent délicieux conforme au goût en vogue vers le milieu de notre siècle. Enfin, devenu suffisamment riche, il acheta

un lopin de terre chaussée de Charleroi, à Saint-Gilles. Plus tard, il y construisit une charmante maison. Son jardin était ravissant! Il prit plaisir à y cultiver des fleurs et des fruits. Finalement vers 1881, Jean-Baptiste Robie put réaliser successivement ses rêves de voyages, car, à partir d'alors, il visita la Sicile, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, la France, l'Egypte, la Palestine, la Syrie, les Indes anglaises et d'autres pays, d'où il rapporta des études curieuses et des bibelots précieux, ornant son petit hôtel.



HENRI ROBBE. — PIVOINES (MUSÉE DE BRUXELLES).

Cependant, ces pérégrinations multiples lui inspirèrent principalement de belles pages littéraires. A dater de 1883, il publia : *Les Fragments d'un voyage dans l'Inde et à Ceylan, Les Débuts d'un peintre, Les Notes d'un frileux, Les Paysages des tropiques, Une Ville abandonnée, Bénarès,* une plaquette intitulée *De l'importance du paysage dans l'art moderne,* ouvrages d'importance plus ou moins grande, contenant de fort jolies descriptions, écrites par un peintre qui a observé en peintre.

En ces derniers temps, Jean-Baptiste Robie s'est occupé, de concert avec MM. Charles-Léon Cardon et A.-J. Wauters, du placement des œuvres d'art, peintures et sculptures, que l'on conserve au musée ancien et au musée moderne de Bruxelles. A ce propos, les artistes et les amis des arts bruxellois, invités à cette cérémonie par un groupe d'artistes et d'amateurs d'art, composé de MM. Franz Courtens, J.-H.-L. De Haas, Jules du Jardin, Léon Frédéric, Victor Gilsoul, Jef Lambeaux, le docteur Jules Lequime, Léon Lequime, Constantin Meunier, Léon Somzée, Eugène Smits et Thomas Vinçotte, se sont réunis dans une imposante manifestation, à laquelle plus de trois cents souscripteurs ont pris part, manifestation qui a eu lieu à l'hôtel Ravenstein, à Bruxelles, le 22 janvier 1898.



JEAN ROBIE — EN CHASSE, SOUVENIR DE L'INDE

Et, certes, l'unanimité dans les éloges, ce soir-là, et les remerciements qu'on a adressés aux hommes de goût auxquels nous devons l'organisation actuelle des musées d'art de la capitale, leur ont prouvé en quelle haute estime les tiennent tous ceux qui s'intéressent, en Belgique, aux choses de l'esprit.

Un autre peintre de natures mortes, Henri Robbe, a eu son heure de célébrité, vers le même temps que Jean-Baptiste Robie, sans égaler toutefois sa maîtrise.

Cet artiste baptisé à Courtrai, où il est né le 16 décembre 1807, sous les prénoms d'Henri-Constantin-Alexandre, est frère de feu Louis Robbe, le puissant animalier et, actuellement,

c'est un des doyens, sinon le doyen des peintres belges. Malgré son grand âge, il raconte encore volontiers, nonobstant certains défauts de mémoire, les épisodes principaux de sa carrière. Ainsi il nous a appris qu'il vint à Bruxelles, en 1830, pour se rendre peu après à Paris. Là, il demeura durant six ans, étudia la musique, reçut des conseils de Rossini, chanta dans des concerts, bref, fut un exécutant en vue. Même, en 1838, il chanta à Gand; le *Journal des Flandres,* du 16 mars de cette année, enregistre le fait. Ayant décerné des éloges aux dames qui avaient prêté leur concours à ce concert de charité : « Parmi les messieurs, dit le chroniqueur de cette feuille, on a surtout remarqué MM. Robbe frères, de Courtrai, qui ont chanté divers morceaux d'une manière réellement remarquable. » Ensuite l'élève de Rossini se fixa à Bruxelles, en 1840. Dans la capitale belge, il donna encore des leçons de chant, participa à beaucoup de concerts, se fit entendre chez de Bériot avec la Garcia et, sans abandonner ses occupations de professeur de musique, se mit à l'étude de la peinture à partir de 1841, sous la direction de son frère Louis, qu'on appela désormais « Robbe la Bête », pour le distinguer de son élève qu'on dénomma « Robbe la Fleur », et cela par allusion au genre qu'ils cultivaient respectivement.

L'illustre Saint-Jean, avec lequel du reste il entretint des relations, d'amitié, influença le talent d'Henri Robbe. A l'occasion d'un salon de Bruxelles qui eut lieu en 1860, M. Proost écrivit dans un compte rendu : « Comme Saint-Jean, M. Henri Robbe rend ses modèles avec une perfection rare. Il y a dans son tableau que nous désignons des framboises d'une saveur à exciter la convoitise des plus fins gourmets. Ses *Fleurs et Fruits,* acquis pour la souscription, se font remarquer par une finesse d'exécution et une vigueur de touche vraiment admirables. » Et le succès de ses œuvres ne se démentit pas auprès de la foule; nombre de médailles et de décorations en font foi. Pourtant, s'il est vrai que le vénérable vieillard, qui exposa encore en 1895 au Cercle artistique de Schaerbeek, où il habite chez son fils unique, le docteur Henri Robbe, né du mariage de l'artiste avec Mlle Marie Havelaerts, mariage contracté en 1861 à Saint-Josse-ten-Noode; s'il est vrai, disons-nous, que le vénérable vieillard a produit de bonnes peintures, elles sont néanmoins secondaires dans une histoire de l'art flamand et inférieures à celles de Gustave Damis et de Jean-Baptiste Robie.



JEAN ROBIE. — KÉNÉH EN ÉGYPTE.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, EDITEUR A BRUXELLES.

CHARLES DE GROUX. — LE MOULIN A CAFÉ.

(Musée d'Anvers).



LE DÉPART DU CONSCRIT, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

CHARLES DEGROUX

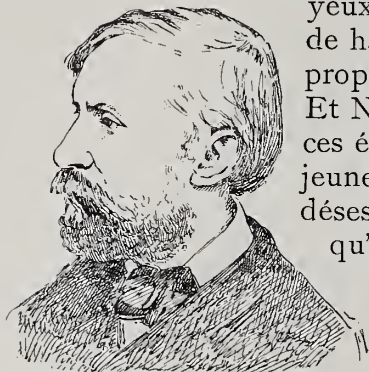
Charles-Corneille-Auguste Degroux naquit à Comines (France), le 4 août 1825, et décéda à Saint-Josse-ten-Noode, le 30 mars 1870.

Ses parents étaient Français, mais ils vinrent habiter la Belgique avec leur famille, en 1833. C'est donc à Bruxelles que la véritable existence du maître commença. Puis il s'imprégna de nos idées et de nos mœurs jusqu'à sa majorité. Ensuite à cette époque, il se fit naturaliser Belge. Et de ce qui précède, il résulte que Charles Degroux peut, à juste droit, être revendiqué par notre école nationale.

Tout enfant encore, il s'adonna avec amour à la peinture. Cependant, il est certain que ses dispositions reçurent mauvais accueil dans sa famille : son père qui était rubanier le destinait au commerce. Mais il triompha néanmoins de ces résistances, car devenu jeune homme, en 1843, il était au nombre des élèves particuliers de François-Joseph Navez.

En ce temps, Charles Degroux composait surtout des sujets moyenâgeux. Déjà alors, ses compositions crayonnées auraient pu lui servir, s'il les avait reproduites sur bois, à illustrer quelque grand ouvrage, même il en lithographia plusieurs, et c'étaient des scènes de chasse, avec de beaux chevaliers, des châtelaines, des pages et d'élégants lévriers qu'il affectionnait ! Mais ce romantisme n'était pour ainsi dire que le premier vagissement du talent original que le maître devait montrer plus tard. Il fut bientôt remplacé par une sorte de bizarrerie qui ne donnait guère de promesses. Ses études, soit d'après l'antique, soit d'après le modèle vivant, paraissaient émaner parfois d'un peintre stupide : il perdait même la notion des proportions et des couleurs !

Le biographe autant que l'ami de l'artiste, M. Emile Leclercq rapporte que François-Joseph Navez lui disait alors : « Mais, mon cher ami, la tête que vous venez de faire est aussi forte que celle du Jupiter Olympien. Placez-la donc à côté du modèle : vous voyez, elle dépasse ses genoux de toute la hauteur du front. Ceci est une affaire mathématique. Prenez un mètre, si vos yeux ne vous guident pas; donnez à vos têtes vingt-cinq centimètres de hauteur, un peu plus, un peu moins : ainsi vous resterez dans les proportions humaines. Nous ne sommes plus au siècle des géants. » Et Navez, considérant Degroux, riait et semblait dire : « Comment ces énormités peuvent-elles sortir de ce petit homme-là? » — car le jeune peintre était petit et frêle. — Puis, celui-ci tombait dans un désespoir navrant jusqu'à ce que le professeur eût disparu, moment qu'il attendait pour effacer son étude et se plonger, pendant des heures, dans des rêves profonds.



PORTRAIT DE CHARLES DEGROUX, D'APRÈS UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

A l'académie, il ne réussissait non plus que dans la composition, qui était véritablement son domaine, et, répétons-le, jamais il ne fit une seule bonne étude peinte d'après nature. D'ailleurs, élève de Navez, il devait tout naturellement s'affirmer dans le genre conventionnel, et cela d'autant plus que sa nature était contemplative, indolente, peu énergique, incapable partant de résister aux influences ambiantes.

Donc, las de chercher en vain la réalité, Charles Degroux se tourna bientôt vers la composition. Pendant que ses camarades d'atelier, groupés autour du modèle, échangeaient des plaisanteries en peignant, lui, isolé dans un coin, s'appliquait à des sujets tirés de la Bible. Il aimait surtout à interpréter, en lisant Jérémie, la Genèse ou le Deutéronome, les attitudes dramatiques des personnages et les coutumes patriarcales des individualités classiques. Dans cette absorption, son caractère était devenu lugubre et ses camarades lui avaient donné le sobriquet de « Job ». Quand on le taquinait ainsi, quand on le secouait, il riait d'abord semblant inoffensif, mais, quand on persistait, sa colère était violente. Pourtant en général, il était calme et très conciliant. Dans sa jeunesse principalement, on eût pu croire le plus souvent qu'il était muet. Par exemple, tandis que tous s'agitaient à ses côtés, que les farces de rapin succédaient aux plaisanteries salées et aux familiarités avec les modèles femmes, au point qu'à certains moments le maître furibond entrait se plaindre du vacarme, Charles Degroux restait assis auprès du poêle, fumant sa pipe : son esprit délicat et concentré, lui faisait mépriser, sans phrases, ce qui n'avait pas d'importance en soi, et son savoir était silencieux, ce qui ne l'empêchait d'être réellement séduisant, surtout dès l'époque où son talent fut reconnu, lorsqu'il lui prenait fantaisie de causer!



« N'ÔTE JAMAIS A HOMME NI BÊTE SA LIBERTÉ », D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE, EXTRAITE DE « ULENSPIEGEL » DE CHARLES DE COSTER.

Enfin son éducation artistique étant suffisamment avancée à son sens, Charles Degroux quitta l'école de Navez, pour s'établir dans un modeste atelier qu'il loua, après quelques années d'études sans suite et qui ne présageaient rien de

bon, au dire de tous ses intimes. C'est là qu'il connut vraiment la vie de bohême, irrégulière et rude, la misère qu'il subit stoïquement avec son triste cortège de découragements et de désespoirs, plus nombreux que les joies et les espérances ! Enfin, en avril 1851, il partit pour Dusseldorf où il resta une année entière, rassemblant des éléments classiques, qui lui furent utiles lors de l'exécution de ses cartons gothiques, encore des études réalistes, qui servirent de base à son esthétique moderniste plus personnelle, et d'alors date la plus importante évolution artistique du maître.



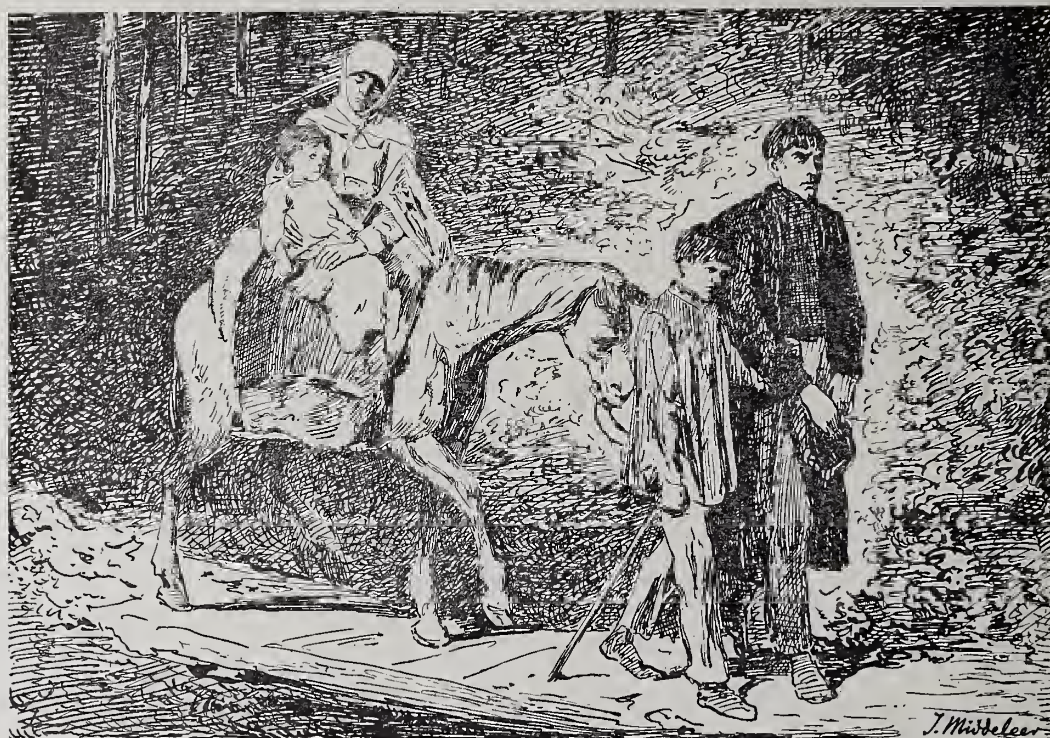
LE VIATIQUE.

En 1853, florissait à Ixelles une « Société d'harmonie », dont le local était situé près de l'ancienne porte de Namur. Cette société avait une section d'art qui organisait des expositions. C'est là, que Charles Degroux exposa un tableau qui fit une vive sensation : *L'Ivrogne*, aujourd'hui au musée de Bruxelles. D'un coup, il prit rang parmi les peintres en vue, après avoir végété tant d'années, et l'on discuta son œuvre. Elle réunit les suffrages de fervents admirateurs, mais aussi d'autres se piquèrent de la trouver atroce ! Finalement, un homme de goût, intelligent, artiste lui-même, l'animalier Louis Robbe en devint acquéreur. Cette œuvre ! Mais il l'aimait, lui, parce qu'elle était belle et parce que, en l'achetant, il trouvait le moyen de venir en aide à un jeune homme qui avait déjà tant souffert !

Dès ses premiers essais dans la reproduction de sujets réalistes, Charles Degroux atteignit donc une véritable vigueur. Puis son tableau, *L'Ivrogne*, eut bientôt pour pendant un intérieur de cabaret où on livrait bataille. Et ainsi commença la période initiale de sa véritable existence d'artiste qui fut très féconde. En effet, il peignit ensuite un nombre considérable de tableaux, représentant les caractères populaires et les mœurs qui accompagnent généralement la misère. En outre, la vie des soldats et, chose curieuse, plus particulièrement celle du militaire français le séduisit, sans doute parce que, en véritable Flamand, il aimait l'éclat de son uniforme, dans lequel le pantalon rouge est d'une si belle note.

Avant tout, néanmoins, le trait d'observation pénible à reproduire obsédait l'artiste. Par exemple, lorsqu'il peignait des paresseux jouant au bouchon sur un trottoir, on pouvait lire sur le mur le texte d'une affiche demandant des ouvriers. Lorsqu'il faisait se chauffer des misérables en plein air, on voyait les détails du foyer, dans lequel un épicier torréfiait son café. Cependant malgré cette âpreté, c'est surtout par l'expression du sentiment et la vérité de la mimique qu'il charme. D'ailleurs, l'expression du sentiment et la

vérité de la mimique le préoccupaient beaucoup parce que, en réalité, le maître n'était pas un coloriste, dans toute l'acception du mot, et que sa nature s'accommodait mieux, partant, des harmonies douces, conformes aux sujets tristes. Il lui vint, par conséquent, vite à l'esprit d'exécuter des scènes religieuses, dans lesquelles les prêtres et les fidèles, pauvres hères, accomplissent un rôle prépondérant. Mais c'est en peintre qu'il a montré le prêtre consolateur des affligés, parfois aussi regrettant les joies du siècle, encore qu'il a suivi les processions et les pèlerinages, dont il aimait les côtés émotionnants,



LE DÉPART POUR LE PÈLERINAGE.

comme c'est en peintre toujours qu'il a rendu les souffrances des déshérités du sort, car Charles Degroux n'était philosophe que par sensation. On en trouve une preuve dans ce fait singulier : bientôt les motifs tirés de l'époque contemporaine ne suffirent plus à sa verve picturale. Peut-être subjugué en partie par le succès d'Henri Leys, il se mit à retracer alors les mœurs et les costumes du moyen âge et de la renaissance. Pourtant, dans tous ses tableaux, ses personnages, à part la différence de vêtements, sont de notre temps par le caractère de souffrance et de misère empreint sur leur physionomie !

En vérité, donc, ce sont ses propres sentiments, ses minutes d'âme mélancoliques, que Charles Degroux a révélés sans cesse. Son œuvre est le long poème d'un homme torturé par un mal physique, qui devait le vaincre et auquel la vie est apparue surtout sous la face de la douleur. Parfois, et notamment dans le journal l'*Ulenspiegel*, où Félicien Rops donnait libre cours à



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CHARLES DE GROUX. — LE BÉNÉDICITÉ.

(Musée de Bruxelles).

la fantaisie de son crayon, il s'est montré humoriste, mais son humour encore était amer. Dans ces compositions, il a raillé successivement les fausses joies du carnaval, le riche égoïste et sceptique, le peintre vulgaire dont l'imagination s'arrête à l'invention d'une « jeune femme écrivant une lettre » ou d'une « jeune femme recevant une lettre ». Lui-même s'est portraituré dans cette galerie avec une navrante ressemblance au-dessus de cette légende :



LES RAMEAUX.

« Le dessinateur d'un journal badin est tenu d'être gai périodiquement et spirituel à heure fixe. C'est crânement dur tout de même ! »

Cependant, Charles Degroux a peint quelques scènes historiques, parmi lesquelles il faut surtout citer : *Les Derniers moments de Charles-Quint* et la toile intitulée : *François Junius prêchant secrètement la Réforme à Anvers,* qui témoignent d'un effort extraordinaire dans son évolution artistique, car le maître les a caressées longtemps en pensée, avant d'en commencer l'exécution. Mais, comme dans toutes ses autres œuvres, un sentiment sombre y règne : en effet, il eut les mêmes qualités et les mêmes défauts dans ses grands tableaux d'histoire que dans ses tableaux de mœurs. Toutefois sa personnalité se révèle mieux dans ces derniers. En faut-il une preuve ? Lorsqu'il dessina des saints pour vitraux, le style gothique et les imitations germa-

niques lui firent tort. D'ailleurs, la peinture religieuse ne fut jamais pour lui qu'un moyen d'assurer l'existence de sa famille, car il avait cherché dans le mariage une lénification à ses mélancolies constantes, et il eut bientôt quatre enfants à nourrir. Même lorsque le gouvernement lui demanda des fresques pour les Halles d'Ypres, c'était plutôt pour lui procurer des ressources que pour l'encourager dans cette voie, et dans les compositions qu'il fit, on chercherait vainement le cachet de son génie, au point qu'il ne faut pas regretter que la mauvaise santé de l'artiste l'ait empêché d'exécuter ses projets.



DEVANT LA VITRINE DU CHANGEUR, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

L'imagination inquiète et le tempérament facile à surexciter de Charles Degroux se laissèrent tenter encore par les charmes de l'eau-forte, et il a aidé à illustrer quelques ouvrages, notamment l'*Ulenspiegel* et les *Légendes Flamandes* de Charles De Coster, d'œuvrettes assez lourdes, mais d'un sentiment exquis. Et, pour qui connaît ses productions nombreuses en tout genre, incontestablement donc, le maître a beaucoup travaillé, surtout si l'on tient compte de sa faiblesse constitutive. C'était, néanmoins, un goût naturel qui le poussait au travail d'art, — travail continu, si l'on veut, pourtant peu volontaire. — Dans sa jeunesse, par exemple, il se laissait souvent aller à de longues paresses pour mieux rêver. Cette insouciance native devint plus tard de la résignation. Au fur et à mesure qu'il avança en âge, elle se transforma en besoin. Seulement, il était souvent d'une anxiété maladive. Jamais, que les heures où il croyait à son propre talent, il n'apparaissait à tous avec un visage rayonnant, lumineux. Alors sa laideur expressive devenait presque de la beauté. Et ainsi, le pauvre a œuvré jusqu'à ses derniers moments : la veille de sa mort, il se trouvait encore devant son chevalet, et de ses yeux vitreux, hagards, le moribond cherchait quelque place où appliquer de sa main débile une tache de couleur...

Mais qu'importent ces faiblesses psychiques! En tant qu'artiste, avant tout, Charles Degroux était un honnête homme. Il a même souvent usé d'une rigueur excessive envers ses propres travaux : certains furent détruits par lui sans pitié, parce qu'il ne les jugeait pas complètement satisfaisants. Par exemple, lors de ses débuts, il avait conquis, à Anvers, le second prix de Rome, mais il repeignit sur son tableau, l'estimant trop médiocre, et il agit de même plus tard, notamment pour *L'Enterrement*, exposé à Paris où il avait fait sensation. Et puisqu'il faut tout dire, un jour, il refusa par scrupule la vente d'une de ses œuvres à une commission d'exposition dont il faisait partie, prouvant ainsi un désintéressement fort rare et d'autant plus admirable qu'il était besoigneux !



SMETSE SMEE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE, EXTRAITE DES LÉGENDES FLAMANDES DE CHARLES DE COSTER.

Charles Degroux était-il un philosophe ou, comme on l'a dit, un peintre socialiste? Non ! Il était frappé uniquement par le côté pittoresque, répétons-le ; cependant il aimait le peuple de tout son bon cœur. Ses tableaux religieux, non plus, ne

sont pas des œuvres mystiques d'un penseur ; il fut plutôt hanté par le côté implorateur des cérémonies religieuses, en les peignant. L'émotion que communiquent ses toiles est donc toujours celle d'un passant, mais d'un passant d'élite. Malgré tout, elles ont une signification humanitaire. Elles racontent les iniquités sociales. Elles narrent l'abus fait de la religion, la plus sublime des choses. Et si, en vérité, le maître n'a point prétendu imposer des revendications prolétaires justes; s'il n'a pas entendu combattre les agissements du clergé, à la remorque des puissants de ce monde; s'il n'a pas, en résumé, voulu dire les droits vengeurs de ceux qui souffrent, il n'empêche que ses propres souffrances, entrevues chez les autres et exposées avec une éloquence rare, proclament cet épouvantable axiome : « Il n'y a pas de justice ici-bas ! »



LA PROCLAMATION D'UN ÉDIT EN FLANDRE, D'APRÈS UN PROJET DE DÉCORATION POUR LES HALLES D'YPRES (MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BRUXELLES).

D'ailleurs aurait-il pu clamer autre chose ? Il fut méconnu durant toute sa vie. Dès ses débuts, en effet, la meute des ignorants en fait d'esthétique et les artistes romantiques, intéressés au dénigrement de son art viril et profond, l'abreuvèrent de critiques acerbes. M. Adolphe Van Soust s'est plu à être leur porte-parole : « Les calculs de l'amour-propre, a-t-il écrit, en cela réside le secret de la fausse originalité de M. Degroux. Arriver par la voie commune exige, outre beaucoup de talent, beaucoup de temps et de patience, et M. Degroux était surtout pressé d'arriver. Car ce n'est pas l'intelligence de l'art qui lui manque ni le goût, mais il lui a fait violence par système. Il a voulu compter d'emblée, et pour qu'on s'occupât de lui, il a heurté toutes les idées reçues ; il s'est fait bizarre de propos délibéré, prétendant, par dessus le marché, qu'il était plus naturel que les autres. M. Degroux a atteint son but; on parle de lui, ce qui est une satisfaction. Bien plus, on le discute sérieusement, ce qui est un honneur. Mais il n'en a pas moins donné, après beaucoup d'autres, un exemple déplorable, et commis cette faute d'avoir inoculé au goût public un nouveau germe corrupteur... »

Et ainsi en fut-il longtemps : on attaqua les principes de l'artiste et on supposa à l'homme un caractère qu'il n'avait pas ! « La nature ne tend qu'à l'harmonie, dit encore le même critique toujours à propos du maître, dans ses *Études sur l'état présent de l'art en Belgique et sur son avenir*, brochurette parue en 1858. Les astres qui, selon cette magnifique parole, *racontent la gloire des cieux*, proclament aussi cette grande loi providentielle : Qui dit harmonie,

dit beauté. Mais, souvent, la nature est contrariée dans sa manifestation et son développement, tandis que l'artiste opère avec une entière liberté et ne rencontre d'autres résistances que celles qui sont en lui, ou plutôt dans l'imperfection de son être. Ainsi, plus l'artiste aspire et réussit à réaliser une plus grande somme de beauté, plus il se rapproche de la vérité. Et quand c'est la laideur, plutôt que la beauté, qui le frappe et l'attire, c'est qu'il y a chez lui inintelligence de l'art, perversion du goût et de ses instincts, ou calcul d'amour-propre... »

Cependant, Charles Degroux avait trouvé des imitateurs de son esthétique. Tour à tour, Léonard Van den Kerckhove, qui signait ses œuvres de son prénom, Henri Bource, Emile Leclercq, le comte Dubois d'Eische et Constantin Meunier s'engagèrent, plus ou moins, à sa suite, dans la voie du réalisme. On le conçoit, cette évolution de l'art fut navrante pour d'aucuns. « Quelle amère critique de cette école qui, à la voix de M. Courbet, a pris naissance au cimetière d'Ornans, et qui depuis, pour ne pas démentir cette origine, ne se complait que dans le spectacle du néant, de la laideur, de la misère, des frimas, constate toujours M. Van Soust. Après l'hôpital et le cimetière, une dernière source d'inspirations la sollicite : la morgue! Espérons, avant qu'on en arrive là, que les plus raisonnables et les mieux doués se seront dépétrés du génie funèbre qui, comme dans la danse macabre, ricane à leurs côtés et que, d'ici-là, le fossoyeur survenant pour enterrer toutes ces œuvres mort-nées, nous pourrons répéter, au printemps prochain, ce refrain mélancolique de l'ancienne ballade, mais sur un ton joyeux, n'ayant pas des beautés à regretter : Où sont les neiges d'antan? »

Mais les objurgations du digne homme restèrent sans effet! Le réalisme était définitivement implanté dans l'école belge. D'autres suivirent la trace des adeptes de l'art aimé par Charles Degroux. Et quand, après la mort de celui-ci, un comité de membres du Cercle artistique de Bruxelles et d'artistes faisant partie de la Société libre des Beaux-Arts décida l'érection d'un monument à élever par souscription publique et en dehors de toute intervention officielle; quand, disons-nous, des esthètes intelligents et des artistes prirent l'initiative de cet hommage à rendre à un grand peintre et à un honnête homme, ils proclamèrent la gloire immortelle de l'un des maîtres les plus austères de notre temps!



L'IVROGNE (MUSÉE DE BRUXELLES).



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN PORTAELS. — AU PIED DU CALVAIRE.



UNE LOGE AU THÉATRE DE PESTH,
DESSIN ORIGINAL DE JEAN PORTAELS, D'APRÈS SON TABLEAU DU MUSÉE DE BRUXELLES.

JEAN PORTAELS

CHARLES DEGROUX révolutionnait l'esthétique, ou plutôt ses premières œuvres étaient en butte à toutes les attaques vers le temps où Jean Portaels se révéla non sans éclat, parmi les jeunes artistes sur lesquels on basait de belles espérances.

Le maître vit le jour à Vilvorde, le 30 avril 1818, dans une famille jouissant d'aisance : son père se nommait Josse et était brasseur, sa mère portait les noms de Catherine-Françoise Cooreman, et ils avaient cinq enfants dont le futur peintre, Jean-François, était le puîné.

Quand aux environs de 1837, le jeune homme, chez lequel la vocation artistique s'était déclarée bientôt, dut choisir un professeur, ce fut naturellement à l'académie de Bruxelles qu'il se fit inscrire, d'autant plus volontiers que cette institution jouissait d'une réputation légitime en tant qu'école excellente, sous la direction de François-Joseph Navez; puis, quand plus tard, il se fut assimilé les premiers éléments de l'art, grâce à ses progrès rapides, il fut aisément admis dans l'atelier particulier de ce peintre classique.

Mais à cette époque le romantisme triomphait déjà depuis longtemps, et il était bien naturel que l'artiste, désireux d'apprendre, voulût se perfectionner à Paris, centre d'où la manière nouvelle avait rayonné jusque chez nous. Il partit donc vers 1841. Paul Delaroche l'accueillit au nombre de ses disciples. Durant une année et demie à peu près, il écouta ses conseils. Sur ceux-ci se greffèrent d'autres avis, émanant de personnalités en vue dans le monde des arts parisien. Et quand, enfin, Jean Portaels eut ainsi terminé son stage d'élève, avant de concourir pour l'obtention du prix de Rome, il avait acquis des notions telles de l'esthétique qu'il obtint facilement la palme au concours de 1842.

Cependant, quelques mois avant ce triomphe, il était loin de l'espérer! Dans une notice biographique sur Alexandre Robert, M. Henri Hymans raconte : « Il s'était fait qu'un soir, se trouvant dans un café de Paris, Robert, Portaels et leur camarade Jules Storms, en parcourant un journal belge, eurent leur attention attirée par l'annonce du prochain concours de Rome. Robert et Storms mirent une égale insistance à pousser leur ami à entrer en lice. Bien qu'il jugeât ses chances médiocres, Portaels finit par se laisser persuader. Séance tenante, la demande d'inscription fut écrite et expédiée à Anvers, où un éclatant succès n'allait pas tarder à confirmer les prévisions des amis du concurrent. »

Or, puisqu'au demeurant les instances de Robert et de Storms, ses camarades d'atelier de chez Navez, lui avaient valu une pension du gouvernement belge, il sembla assez juste à Jean Portaels d'insister auprès d'Alexandre Robert pour qu'il abrégeât son séjour à Paris et devînt son compagnon de voyage, idée qui, d'ailleurs, hantait Robert également. Et qu'advint-il? Que Portaels apprit l'italien et que Robert s'informa de tous les détails du voyage auprès d'amis séjournant à Rome. Même il est sûr que, si des hésitations avant d'adopter ce projet de voyage en commun existèrent dans l'esprit des deux amis, leur affection réciproque en eut vite raison : « J'ai arrêté et j'arrête : mon départ pour l'Italie aura lieu le 15 mai prochain; le susdit voyage se fera en compagnie de Jean Portaels; il durera quatre ans, conformément aux ordres de M. Navez », écrivit Alexandre Robert à Jacques Sturm, un autre de ses amis et pensionnaire du gouvernement belge, à Rome en 1843, et leurs pérégrinations, à tous deux, commencèrent au jour fixé.



LA SÉCHERESSE EN JUDÉE, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE DE LABARGÉ, D'APRÈS LE TABLEAU DE JEAN PORTAELS (MUSÉE DE PHILADELPHIE).

Tout d'abord, ils visitèrent la Suisse, la Savoie, le midi de la France pour s'embarquer à Marseille afin de gagner Nice, ayant bien mûri le plan de parcourir la Corniche à pied jusqu'à Gênes. Des correspondances disent, par ailleurs, les ravissements des deux amis à partir du début de leur voyage et leur enthousiasme, lorsque, le 8 août 1843, ils foulèrent le sol de Rome : « Longtemps je restai assis, me berçant d'idées de bonheur futur. J'étais heureux! » manda Robert au nom de tous deux.

L'idée du travail les poursuit alors. Raphaël et Michel Ange les troublent fortement. Ils sont abattus par la génialité des productions magistrales. Que faire? Les imiter? Non pas; se confiner dans la peinture de genre. Du reste : « Presque tous les Belges qui sont ici font de la peinture de genre », déclare Portaels à Navez dans une lettre de Robert. Mais la mort entre leurs bras de Jacques Sturm les attriste. Ils travaillent néanmoins toujours et sans cesse. Puis ce sont des voyages à travers toute l'Italie qu'ils entreprennent ensemble. Enfin Portaels s'embarque sans Robert pour la

Grèce à Catane, en compagnie de M. Nicolas Reyntjens, mort sénateur de l'arrondissement de Bruxelles.

Notre prix de Rome, décidément piqué de la tarentule des voyages, visita encore le Maroc, l'Algérie, l'Egypte, le Liban, la Judée, l'Espagne, la Hongrie et la Norvège avant de rentrer au pays natal. Il en rapporta des quantités énormes d'études, croquis, dessins et peintures, car rien ne le rebutait lorsqu'il s'agissait de son art. « Ainsi au Maroc où il resta six mois, assure M. Edmond-Louis De Taeye dans ses notes sur le maître, Portaels, malgré la loi de Mahomet qui défend formellement la représentation humaine, se procurait les plus beaux modèles du pays, grâce il est vrai à un certain personnage, moins sensible aux préceptes du Koran qu'à la soif de l'or. Ce jeu dangereux occasionna à l'artiste plus d'un désagrément. Un jour il apprend qu'un de ses plus beaux modèles, une charmante jeune fille, vient d'être dénoncée et traînée en prison. Tout de suite, sans hésiter, il se met en campagne. Il fallait délivrer l'innocente. Il fallait rendre la liberté à cette gracieuse gazelle. Après de nombreuses démarches et non sans avoir dépensé beaucoup d'argent, le charmant modèle, dont l'esquisse se trouve aujourd'hui chez S. M. la Reine, fut rendu à sa famille éplorée. »



PORTRAIT DE JEAN PORTAELS, D'APRÈS UNE DE SES PEINTURES.

Pourtant en l'année 1847, l'artiste, âgé de vingt-neuf ans, revint en Belgique. Déjà sa réputation de peintre d'avenir l'y avait précédé dans un milieu restreint. Lors d'une exposition à Gand, son mérite fut révélé à la foule qui fut séduite aussi. Qu'était-ce donc que ces tableaux à succès? Des choses aimables rapportées d'Orient, nouvelles pour la masse, tranchant sur toutes les compositions ordinaires, en opposition directe avec les peintures classiques et les compositions romantiques. Et ce fut de l'enthousiasme qui salua son talent. On était bien près de voir en lui un initiateur, un futur chef d'école. L'exagération même s'empara de ses débuts, on le constate. Mais toutes ces louanges lui furent profitables. Henri Van der Haert venait de mourir. Sa succession en tant que directeur de l'académie de Gand était donc vacante. Qui pouvait mieux le remplacer que Jean Portaels? Personne assurément, et ce favori de la fortune fut nommé en son lieu et place, au cours de l'année 1847.



UNE BOHÉMIENNE.

Il est permis de croire que le séjour de l'artiste en Flandre ne lui plut pas beaucoup. Sans doute, cet homme du monde, qui était habitué à vivre au gré de sa fantaisie en pays étranger, à fréquenter lorsque bon lui semblait la société la plus brillante, à être le chéri de tous ceux qui occupaient une situation enviable : princes, nobles et bourgeois riches, dut considérer comme un exil l'obligation d'habiter Gand. Aussi ne remplit-il pas durant de longues années ses fonctions directoriales : le

maître épousa à Bruxelles, le 14 février 1849, Mlle Marie-Hélène Navez, de dix ans moins âgée que lui, fille de son ancien professeur, François-Joseph Navez, et il démissionna en 1850, n'ayant formé le talent que d'un seul élève, Jean-Baptiste Van der Plaetsen.

Mais la fortune eut pour lui encore un sourire: en 1851, à l'âge de trente-trois ans, le gouvernement lui donna la décoration de l'Ordre de Léopold, preuve évidente des bonnes relations mondaines qu'il avait su conserver et se créer. Cependant, une douleur sans pareille l'atteignit bientôt : il perdit sa jeune femme, le 27 juillet 1855; et sa nomination en qualité de membre de l'Académie royale de Belgique, cette année même, ne parvint qu'à diminuer imparfaitement son deuil, qui avait navré tout aussi cruellement le vieux père Navez, dont Jean Portaels devint le consolateur et le soutien.



GIACINTA.

Le peintre classique, d'ailleurs, avait bien droit à son affection! La tristesse était entrée chez lui depuis longtemps. L'exposition de 1830 lui avait prouvé l'orientation nouvelle du goût. De son mariage avec Mlle Flore De Lathuy étaient nés deux enfants, un fils et une fille. L'aîné de ceux-ci était mort à l'âge de vingt ans. Sa fille mourait à son tour quelques années après. Et le pauvre, désolé en tant qu'artiste et en tant que père, n'avait plus, n'est-il pas vrai? d'autre consolateur que son beau-fils, qui se montra pour lui, répétons le à sa louange, d'une cordialité grande jusqu'à son décès.

Cependant, François-Joseph Navez, qui avait trouvé jusque-là dans l'enseignement académique et libre un dérivatif à tous ses chagrins, démissionna à l'académie de Bruxelles et proposa à Jean Portaels de reprendre sa succession de professeur public et privé. Mais pour des raisons péremptoires, ses mérites indiscutables et les services qu'il avait rendus, le sculpteur Eugène Simonis fut nommé directeur de l'académie de Bruxelles. Restait à son compétiteur évincé la latitude d'enseigner dans une école particulière, de continuer l'œuvre éducatrice de son beau-père, et c'est à cela qu'il se résolut, en 1858.

« Il y avait en ce temps-là, dit M. Camille Lemonnier à propos de cette entreprise, dans un coin du vieux Bruxelles, un atelier de peinture qui faisait joliment parler de lui.

» C'était en ce quartier Notre-Dame-aux-Neiges, aujourd'hui disparu et qui alors s'entrecoupait de ruelles, où çà et là, dans une demi-obscurité, fleurissait encore le cabaret à tourelle, avec ses bancs de bois abrités sous les verdures et la rugueuse planche défoncée par le roulement pesant des boules.

» Là, vers le milieu de la rue de l'Abricot, une rue de silence et d'ombre, qui, à l'heure des écoles, s'animait d'un grand cognement de sabots, s'ouvrait une impasse, baptisée d'un nom musical, l'impasse Sainte-Apolline, où toute



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN PORTAELS. — LA JEUNE FEMME AU BOUQUET.

verte de l'épaisse draperie de licou d'or, se revêtait un mur voisin. On montait un raide escalier tournant, aux marches de pierres creusées par des ascensions réitérées, et l'on avait devant soi l'entrée de l'atelier. Défense était faite aux profanes de pénétrer dans ce lieu sacré, qu'un veilleur, vrai cerbère, gardait incorruptiblement et où n'avaient accès que les seuls affiliés.

» Or, ils étaient quinze à vingt qui, chaque matin la barbe en pointe et les cheveux broussailleux, gravissaient les degrés du vieil escalier, et un à un, disparaissaient derrière le grand mur sombre, tenant du voisinage. Une vente de carbonari n'eût pas semblé plus redoutable aux honnêtes bourgeois



LA POUPÉE.

qui, dans les enclos prochains, pratiquaient les vertus domestiques. On parlait de mystères abominables, de chairs nues étalées sous la clarté des fenêtres, de cérémonies païennes accomplies dans l'oubli de toutes les pudeurs ; et quelquefois des clameurs rauques montaient, comme d'un sabbat, achevant de consterner les vieilles demoiselles au cœur tremblant.

» C'était pour les grands garçons émancipés dans le coup de folie des vingt ans, le temps des farces exhilarantes et des joyeuses bouffonneries. A travers les graves études, un vent de jeunesse soufflait, qui leur mettait dans la tête un vol bourdonnant de folles mouches. Renouvelant la tradition des épreuves, toujours sévissantes dans les ateliers parisiens, ils avaient imaginé, pour les nouveaux venus, des supplices baroques, qui se ressentaient des raffinements cruels au moyen desquels ces Donatien en herbe torturaient dans leurs compositions les vieux martyrs chrétiens. Et d'autres fois, tous ensemble

ils se liguaient contre le quartier, semant dans la placidité d'alentour des paniques bleues. Cette turbulence, toutefois, ne les distrayait pas trop sensiblement du travail, puisqu'elle ne les a pas empêchés de devenir tous de bons peintres.

» Vers le milieu du jour, la porte s'ouvrait brusquement, et un homme, trapu, solide, la face sanguine, entrait dans l'atelier, se glissait entre les chevalets, allait de l'un à l'autre, rappelant au respect de la nature les égarés, et fortifiant les mieux voyants d'un applaudissement discret. C'était le bon maître, de qui l'enseignement devait imprimer une si forte poussée à toute la jeune école et qui, dans l'histoire de notre art, héritera, pour sa sollicitude à faire lever les germes, le renom de forfait jardinier. Au début, on avait vu aussi apparaître un vieillard d'un esprit demeuré vert sous les ans, celui qu'on appelait le père Navez. Une antique habitude le ramenait à cet atelier, qui était son œuvre et où toute une génération s'était façonnée sous sa discipline. La mort l'en éconduisit un jour. »



DESSIN COMMÉMORATIF D'UN JOUR DE MARIAGE, D'APRÈS UNE COMPOSITION ORIGINALE.

Et de fait, successivement sortirent de l'atelier Portaels quelques excellents artistes, peintres, sculpteurs ou architectes belges et étrangers : Edouard Agneessens, Léon Frédéric, André Hennebicq, Josse Impens, Henri Van der Hecht, Isidore Verheyden, Émile Wauters, Ernest Blanc-Garin, Émile Charlet, Gustave Coppieters, Charles Lefebvre, Jean Mayné, Frédéric Tschaggeny, Franz Meerts, Ernest Van den Kerckhoven, Eugène Van Gelder, Antoine Van Hammée, Pierre et David Oyens, Charles Van der Stappen, Fernand Cormon, Charles Licot et Ernest Van Humbeeck.

Vers ce temps-là, du reste, Jean Portaels brillait à l'apogée de son talent et de sa réputation. Parce qu'il était portraitiste en vogue, les gens du monde voulaient tous être peints par lui. Parce qu'il était bien en cour, le gouvernement lui confiait de nombreuses commandes, suivies d'insignes distinctions honorifiques. Parce qu'il était ingénieux compositeur de tableaux d'histoire facile et de scènes de genre aimable, il conquérait à chaque exposition les faveurs de la foule. Puis, il est à remarquer que l'heure était bien choisie pour l'enseignement logique qu'il donnait. L'esthétique classique avait sombré. L'idéal romantique tant admiré autrefois agonisait. Les œuvres de Troyon, de Millet et de Courbet surtout orientaient l'art belge dans la voie du réalisme. De sorte que, si la personnalité de Jean Portaels n'influença guère ses premiers élèves, ni ceux qui étudièrent plus tard sous sa direction à l'académie de Bruxelles, les circonstances favorisèrent son entreprise.

Cependant, en 1863, l'artiste avait été chargé du cours de composition à l'académie de Bruxelles, afin de le dédommager de ce qu'on avait nommé Eugène Simonis à la place de directeur, laissée vacante par François-Joseph Navez. D'aucuns assurent qu'il ne pardonna jamais à son compétiteur de l'avoir supplanté, et il semble bien que telle soit la vérité. En tout cas, il est

certain que Jean Portaels prétendit, en 1865, que ce dernier imitait sa méthode d'enseignement et qu'il donna sa démission de professeur soumis à ses ordres. Mais au demeurant, ce fut au profit de son école privée, car il s'en occupa encore davantage, et ces froissements d'amour-propre furent pour beaucoup dans le développement que prit, vers ce temps, l'atelier Portaels. Ensuite le maître, plus libre dans ses fantaisies, en 1870, put entreprendre de nouveaux voyages, notamment au Maroc d'où il ne revint à Bruxelles qu'en 1874, juste à temps pour obtenir enfin, en 1878, la direction de l'académie de Bruxelles, cette direction qu'il ambitionnait avec tant d'ardeur.



UNE JEUNE MAROCAINE.

Mais tout cela ne l'empêcha pas de peindre énormément. Des travaux décoratifs : les peintures à fresque de l'ancienne chapelle des Frères de la Doctrine chrétienne, à Bruxelles, les deux *Calvaires* de Saint-Jacques-sur-Caudenberg et le fronton de cette église bruxelloise ; des scènes bibliques : *Le Suicide de Judas, Le Bon Samaritain, Léa et Rachel, La Veillée de Marie-Madeleine, Les Mages allant à Bethléem, La Prière de Judith, Madeleine au pied de la croix, La Fille de Sion insultée par les passants;* des scènes de genre : *Une Loge au théâtre de Pesth, Une Jeune sorcière;* des portraits : *Mehemet Ali, vice-roi d'Egypte, S. A. R. feu le prince Baudouin de Belgique, Le Général Maréchal, Monseigneur Simon, aumônier de la cour, Henri Conscience, Emile de Laveleye, Le R. P. Merlon, Paul Deroulède, Châlon, Paul Delaroche, Antoine Clesse, Alexandre Robert, Madame de Fontinilliat, Madame Robert Reyntjens, Maria Legault, Rose Caron, Maria Derivis, Angèle Legault;* des fantaisies féminines : *Judith, Le Houx, Marianne, Sabine, Laure, Norja, Mignon, Fatma, Rachel;* des scènes prises en Orient : *Le Conteur du Caire, La Montagnarde marocaine, Un Arabe de la vallée du Jourdain, Une Marchande de fleurs à Tétouan, Une Caravane surprise par le simoun en Syrie, La Sulamite, Un Souvenir du Caire, Une Jeune Femme des environs de Trieste, Un Convoi funèbre au désert de Suez;* des œuvres diverses : *Le Génie de la Belgique* et d'autres encore sont autant de ses peintures importantes, qui se trouvent dans les musées belges et étrangers, ou bien dans des collections de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie.

Mais ce labeur fructueux de peintre ne constitue néanmoins pas la gloire de Jean Portaels. Si l'historien lui accorde une place enviable dans l'histoire de l'art belge contemporain, c'est surtout en tant que professeur. Car, en vérité, sa compréhension du beau naquit plutôt du goût dominant dans certaines sphères mondaines — jamais il n'eut le courage d'imposer quand même une esthétique personnelle et élevée, — or, cela



LA TRICOTEUSE.

seul aurait suffi pour qu'il fût fort choyé. Mais homme d'esprit, il narrait encore avec charme. Intelligence supérieure, il se mettait volontiers au diapason de ceux qui l'entouraient. En un mot, de nature raffinée, il séduisait littéralement. Et ceux qui, comme nous, l'ont souvent rencontré dans le monde qu'il adorait, assureront sans doute, que ses succès y étaient constants. Ils diront au surplus qu'il aimait à raconter ses aventures de voyage, histoires qu'il commençait d'ordinaire par ces mots : « Je voyageais avec le duc de... », ou bien : « Un jour, en compagnie de la princesse de..., » petite vanité qui était très excusable chez ce charmeur, aimable bourreau, s'il fallait l'en croire, de nombre de cœurs tendres...

Jean Portaels mourut à Schaerbeek, le 8 février 1895, et sa mort, comme son art et tous les actes de sa vie, fut celle d'un mondain. Depuis des années, il ne pouvait plus marcher sans l'aide d'un domestique italien, nommé Antonio. La crise finale qui devait l'emporter le cloua sur son lit à l'académie, dont il était directeur et où il habitait. Sentant sa fin approcher, il se fit transporter chez sa sœur, Mme Van Gilse-Portaels, rue Royale. C'est alors qu'il manifesta le désir de recevoir les derniers sacrements. Un jésuite vint entendre sa confession. Puis, avant qu'on apportât le viatique, le moribond pria qu'on couvrît son lit de dentelles...

Le 19 septembre 1897, on a inauguré à Vilvorde un monument à sa mémoire. C'est une statue en bronze, placée au faîte d'un socle de pierre bleue sur lequel se détache en bronze le médaillon du maître. Le sculpteur Namur est l'auteur, et de la statue, et du portrait. L'ordonnance générale de l'œuvre commémorative est due aux soins de l'architecte Hauwaert. Et assurément, le défunt qu'elle rappelle au souvenir fut digne de cet hommage posthume, car Jean Portaels se montra un peintre de talent recommandable, un professeur émérite, un homme du monde accompli et encore un cœur d'or: ils sont nombreux les artistes jeunes et besoigneux, en effet, auxquels il a donné le pain quotidien et des ressources pour continuer leurs études; même son traitement de directeur de la première école d'art du pays passa toujours entre leurs mains, et qui sait? peut-être en était-il ainsi de la majeure partie des revenus personnels de l'excellent homme à la voix bourrue!



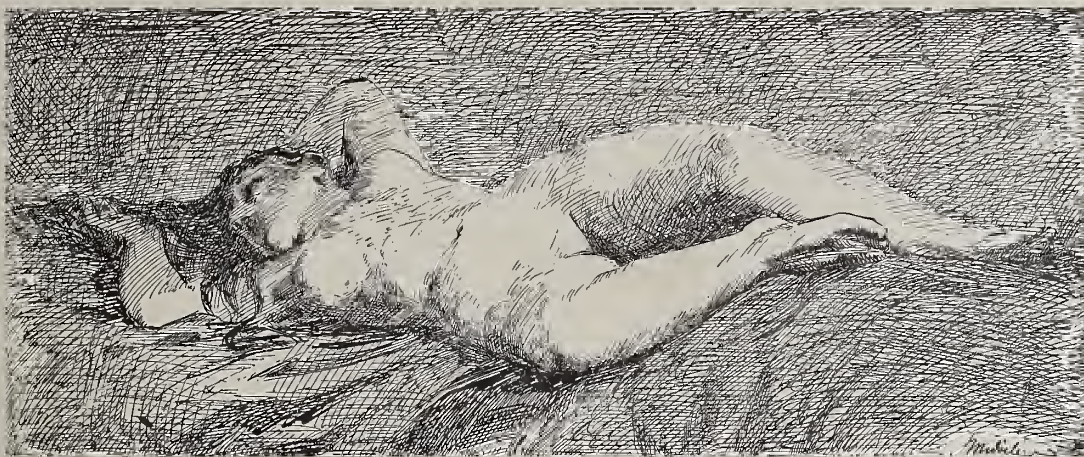
LA FILLE DE SION INSULTÉE PAR LES PASSANTS
(MUSÉE DE BRUXELLES).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

EDMOND LAMBRICHS. — PORTRAITS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES.

(Musée de Bruxelles).



LÉOPOLD SPEEKAERT. — LUCRÈCE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

L'ATELIER SAINT-LUC

ET

LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS

Quelques années avant l'organisation de l'atelier Portaels et à l'époque où l'école privée de Francois-Joseph Navez jouissait d'une réputation considérable à Bruxelles, un mouvement d'opposition s'était dessiné contre l'enseignement classique au sein de l'académie de la capitale, donc parmi les élèves même du peintre davidéen.

En effet, vers 1846, six jeunes gens, Emile Hamoir, Hippolyte De la Charlerie, Tony Voncken, François Lombaert, Léon Becker et Alphonse De Walsche se rebellèrent tout-à-coup contre le dogmatisme pictural. Que voulaient-ils? Une plus grande liberté dans l'art, secouer le joug des imitateurs de David encore existant, et, surtout, celui des romantiques de l'École d'Anvers, à l'apogée de leur gloire. Or, c'était là une intention presque héroïque! Songez donc qu'en ce temps, on méprisait pour ainsi dire la personnalité artistique, nous entendons celle qui ne se réclamait que de l'étude de la nature. Mais que leur importait! Ils se sentaient taillés pour la lutte, du moins se croyaient-ils aptes au bon combat. Puis, leur idéal n'était pas, après tout, si révolutionnaire. Non, ils ne rêvaient pas de traîner aux gémonies tous les maîtres arrivés indistinctement; ils prétendaient plutôt se débarrasser de la routine académique; et, s'il faut une preuve de notre affirmation, nous dirons que ce fut à Jean-Baptiste Madou qu'ils s'adressèrent pour qu'il leur enseignât l'art, convaincus que sa peinture était plus vraie que celle de ses contemporains illustres.

Cependant, si le spirituel humoriste fut touché de cette marque de respect venant de la part de tout jeunes gens, il trouva qu'il n'était pas le professeur qu'il leur fallût, que d'autres avaient fait montre de plus de grandeur dans la conception esthétique, que l'histoire était le genre qu'il convînt de

cultiver et, modestement, il conseilla à ceux qui l'honoraient en lui demandant d'être leur mentor dans la carrière artistique, de se mettre sous la discipline de Louis Gallait, ce qu'ils firent d'ailleurs.

Quelques-uns à Bruxelles se souviennent encore de ce cénacle, où professa l'auteur de *L'Abdication de Charles-Quint*. Le maître demeurait déjà alors au « Faubourg de Cologne », confondu maintenant dans l'agglomération schaerbeekoise, endroit qu'il habita jusqu'à son décès. Or, puisque c'était à titre gracieux qu'ils le priaient de s'occuper d'eux, Hamoir, De la Charlerie, Voncken, Lombaert, Becker et De Walsche jugèrent convenable de ne pas trop le déranger, et ils s'installèrent à proximité de chez lui, derrière le Jardin botanique, dans une situation où l'on était vraiment en pleine campagne. En effet, des fermes s'y trouvaient entourées de potagers, en face de blanchisseries édifiées au milieu de prairies. Aussi, quel séjour enchanteur pour des jeunes hommes, qui avaient formé le projet d'étudier avant tout la réalité, que cette dépendance d'une blanchisserie, qu'ils louèrent, rue des Plantes, 38, afin d'y travailler à l'aise! Mais ce n'était pas une place spacieuse : un simple atelier quelconque avec, y attenant, un réduit banal! Cependant, ce dernier détail importe dans l'histoire. Tous avaient voué à Gallait un respect excessif. Ils estimaient que, par bienséance, on ne pouvait le froisser en rien. L'odeur âcre du tabac eût pu l'incommoder. Eh bien, comme on ne savait jamais au juste les heures qu'il allait choisir pour ses leçons, ces braves garçons se privaient de fumer, se réservant simplement le droit de tirer en cachette quelques bouffées de leur pipe aimée, dans le réduit attenant à la grande place où ils œuvraient d'ordinaire!


ERNEST KATHELIN.
DANS L'ATTENTE DU PUBLIC.

Et si Louis Gallait était leur professeur en titre, ils attendaient le plus grand profit de l'enseignement mutuel, car, il faut l'avouer, le maître ne s'occupa guère d'eux. Le plus fort en peinture de la bande semblait Hamoir; à lui incomba naturellement le soin d'apprendre aux autres les procédés de la peinture proprement dite. Le plus habile dessinateur de tous était Voncken; à celui-ci échut le soin d'enseigner à ses condisciples le maniement du crayon. Et ainsi firent-ils ménage pendant quelque temps. Mais quelles ressources avaient-ils, nous demandez-vous? Voici! Pour faire partie de l'atelier Saint-Luc — car avons-nous dit que le cénacle fut bientôt mis sous l'invocation de ce saint, patron des peintres?—pour faire partie du cénacle, disons-nous, il était convenu qu'un droit d'entrée de vingt-cinq francs était exigible et, qu'en outre, tous les mois, sous peine d'exclusion, le paiement d'un minerval de dix francs était de règle. Même, l'atelier Saint-Luc eut de hautes ambitions! Il advint que cet atelier de bohêmes modèle, un beau jour, osa s'affranchir de toute réserve jusqu'à envoyer une pétition aux autorités, afin d'obtenir la nomination officielle de Gallait, en tant que directeur et un traitement à son profit, qui eût été payé par le Gouvernement! Toutefois, ces démarches n'aboutirent pas, on s'en doute. Puis il arriva, en fin de compte, nul d'entre les associés n'étant

millionnaire, que chacun dut songer aux besoins matériels de la vie. Voncken, le premier, déserta; il partit pour Paris avec l'espoir de s'y livrer profitablement à des travaux divers. Lombaert quitta ensuite ses amis et devint tanneur. De la Charlerie, ayant su que Voncken avait réussi dans ses entreprises, s'en fut le rejoindre et bientôt il organisa, dans la capitale française, un atelier d'artistes industriels, qu'il dirigea. Enfin, sur ces entrefaites, Hamoir décéda et les deux derniers associés de ces artistes indépendants, Becker et De Walsche, se séparèrent en 1850...



LÉOPOLD SPEEKAERT. — TÊTE D'ÉTUDE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Etait-il donc écrit que cette tentative d'insurrection contre la méthode académique et l'idéal romantique allait être sans lendemain? Non pas; car, semblable au phénix, l'atelier Saint-Luc renaissait de ses cendres trois ans après. En effet, Voncken avait rencontré Louis Dubois à Paris. L'un et l'autre, vers ce temps, revinrent à Bruxelles. Fut-ce leur séjour au bord de la Seine ou une inclination native qui les poussa à se rebeller plus fermement que jamais contre le dogmatisme des derniers classiques et la manière arbitraire des néo-romantiques, attaqués de toute part? Quoi qu'il en soit, à peine débarqués, ils jurèrent de réunir à nouveau le cénacle, dont Voncken avait fait partie naguère, de l'augmenter de recrues ardentes et de monter à l'assaut de la bastille romantique, défendue avec maladresse par ceux de l'École d'Anvers, — car notez que l'on considérait la plupart des artistes bruxellois, sinon comme des alliés, du moins comme des amis. Et leur appel à la bataille fut entendu. Ils étaient jeunes et nombreux, les néophytes de l'art qui avaient conçu le même idéal qu'eux! Bientôt Désiré Lap, Léopold Speekaert, Amédée Bourson, Charles Hermans, Félicien Rops, Armand Dandoy, Jules Raeymaekers, Jean Venel, Alphonse De Walsche, un nommé Bertrand, dont on ne se rappelle plus le prénom, Hector Goddyn, Napoléon Hiel et un Anglais, Henri Burowes, s'associèrent pour peindre librement en commun, tandis que Constantin Meunier se joignait à eux pour pratiquer tout aussi librement la sculpture, — il est vrai, les uns tant soit peu plus tôt que les autres. Mais qu'à cela ne tienne! La bataille avait été claironnée. L'air sentait la poudre. On luttait encore d'estoc et de taille. Et les chefs, Tony Voncken et Louis Dubois conduisaient tout ce petit monde à la conquête d'un idéal nouveau, que quelques-uns seulement sont parvenus à atteindre.



THÉODORE T'SCHARNER.—LES PÊCHEURS DE CREVETTES, PLAGE DE LA PANNE, DESSIN ORIGINAL.

Toutefois, il fallait un généralissime à ces troupes. Le croirait-on? Ce commandant en chef fut Ernest Slingeneyer! Ah! le brave homme. Il aspirait, lui, à avoir des élèves. Déjà le souci de briller de n'importe quelle façon — et l'on sait que ne pouvant plus briller par l'art, il voulut briller par la politique — le hantait. Or, son souci

était au surplus de n'avoir point d'élèves chez lui, mais au dehors comme Navez; et il fut très heureux de donner des leçons à l'atelier Saint-Luc, le dimanche matin, que les associés perchassent rue de l'Olivier ou rue de la Pépinière, au coin de la place du Trône, dans quelque infâme casine, ou bien, définitivement, au-dessus du magasin à bière d'un brasseur, rue aux Laines, en face de la porte de derrière, donnant accès aux dépendances de l'hôpital Saint-Pierre!

Vous imaginez-vous ce qu'était ce nouveau cénacle, vers lequel on grimpait par une façon d'échelle, plantée au milieu de tonneaux de faro et de



CAMILLE VAN CAMP. — LE SECRET, D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

lambic, pour soulever une trappe et pénétrer enfin dans l'atelier Saint-Luc? Un lieu de travail sans doute, mais aussi un endroit où l'on se livrait aux plus joyeuses fumisteries, dont il ne manque pas d'exemples!

A côté du magasin à bière, partant à côté de l'atelier Saint-Luc, un vieux Bruxellois débitait des boissons. Son estaminet, peu aristocratique s'entend, était l'endroit choisi par nos rapins pour leur déjeuner du midi. Régulièrement donc, à cette heure, il était envahi par la plupart d'entre eux, et De Walsche s'y montrait des plus assidus. Donc, un jour qu'il y prenait son modeste repas et y buvait une consommation peu chère, survint un pochard qui trouva joyeux de le railler. Cependant, semblable à un marbre, De Walsche ne bougeait pas, quoi que fît l'autre. Alors, survint à son tour Bertrand, le grand farceur de la bande. Comprenant ce qui se passait, il avise le bourreau de son ami, le soulève et le place sur un billard : « Maintiens le gaillard solidement, dit-il à De Walsche, nous allons lui donner une leçon. » Puis, ayant payé son écot, il sortit. Et vous croyez qu'il revint pour corriger



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JULES RAEYMACKERS.

L'ANGELUS, D'APRÈS UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

le soûlard? Mais nullement! De Walsche, s'efforçant de retenir le voyou, l'attendit pendant une heure...

Oh! nous l'accordons volontiers, ces facéties n'étaient point du meilleur goût ni d'un esprit élevé! Que voulez-vous? Elles amusaient néanmoins ces gais lurons, parmi lesquels il s'en trouvait qui avaient vécu dans les ateliers parisiens, où les farces plus ou moins spirituelles étaient de mode; et



LÉOPOLD SPEEKAERT. — LA BUVEUSE DE SCHNICK, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

ce fut même une farce du même Bertrand qui fâcha Slingeneyer et fut cause qu'il ne voulut plus mettre les pieds à l'atelier Saint-Luc.

Slingeneyer était loin, tant s'en faut, d'être de grande stature, mais par contre il était très exubérant. Bertrand au contraire était taillé en hercule et raillait toujours à froid. Par conséquent, s'il fut au monde deux natures opposées, ce furent celles-là! De plus, nous l'avons dit, Slingeneyer se piquait d'avoir des élèves, et il déplaisait souverainement à Bertrand d'avoir un professeur. Et qu'arriva-t-il? Ceci : chaque fois que Slingeneyer venait donner ses leçons, Bertrand cachait ses études, mais il tirait aussitôt un carnet de sa poche. Au fur et à mesure que le maître parlait, il faisait semblant alors d'inscrire ses remarques. Enfin, quand le peintre du *Vengeur* laissait éteindre son cigare

en parlant, Bertrand se précipitait et lui offrait du feu au moyen d'une torche en papier. Et ce jeu dura très longtemps. Toutefois Slingeneyer s'aperçut finalement que tout le monde se moquait de lui, et il déclara, tel un César romain offensé, que dorénavant ceux de l'atelier Saint-Luc avaient à chercher un autre professeur...

Mais qu'importe que l'excellent homme eût pu montrer plus d'esprit dans l'occurrence! Son idéal n'était pas en conformité avec le vouloir indépendant des élèves qu'il avait trouvé par hasard. Tôt ou tard, donc, une brouille entre eux se serait produite. Une plaisanterie douteuse en fut cause. Il en résulta peut-être plus d'indépendance. Quoi qu'il en soit, quand les derniers fidèles de l'atelier Saint-Luc, De Walsche, Goddyn et Lap se séparèrent en 1863, une association plus sérieuse d'artistes allait naître, nous entendons : « La Société libre des Beaux-Arts ».



PORTRAIT DE CAMILLE VAN CAMP, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

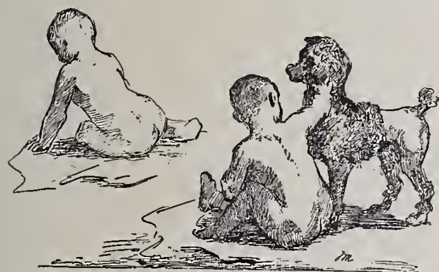
En effet, le 1er mars 1868, quelques amis étaient réunis chez le peintre Camille Van Camp. Dans ce groupe, autant qu'ailleurs dans la plupart des autres clans de jeunes artistes, on aspirait à voir l'effondrement des préceptes esthétiques antérieurs. La liberté dans l'art, mais on la voulait à tout prix! Que faire pour l'implanter? Aborder crânement le drapeau révolutionnaire, marcher contre les bataillons conservateurs, forcer la porte des expositions, affirmer enfin que d'autres générations étaient prêtes à remplacer les valétudinaires d'un idéal, périmé depuis près de vingt ans en France et peu vivace encore en Belgique! D'ailleurs, ces valétudinaires dont nous parlons avaient établi leur quartier général dans un café nommé « A l'Observatoire », d'où était venu à leur groupe le nom de « Cercle de l'Observatoire ». Or, il n'était que juste d'opposer quartier général à quartier général; et ils eurent le courage, ces audacieux révolutionnaires, de s'installer aussi entre l'ancienne porte de Schaerbeek et la non moins ancienne porte de Louvain, dans un café appelé « Le Jardin de Flore », là, à côté du « Cercle de l'Observatoire »; et, pour mieux accuser leur ambition, ils baptisèrent fièrement leur groupe à eux : « Société libre des Beaux-Arts »!

Si donc, dans le premier cercle, on voyait réunis les conservateurs de l'art, les officiels et leurs caudataires, dans le second, on constatait la présence de quelques artistes connus de fraîche date et des nouveaux venus : Louis Artan, Théodore Baron, Antoine-Félix Bourée, Joseph Coosemans, Louis Crépin, Marie Collart, Louis Dubois, le baron Jules Goethals, Edouard Huberti, Ernest Kathelin, Edmond Lambrichs, Constantin Meunier, Jules Raeymaekers, Félicien Rops, Hippolyte De la Charlerie, Léopold Speekaert, Eugène Smits, Théodore T'Scharner, Henri Van der Hecht, Camille Van Camp et Alfred Verwée, et à eux revenait l'honneur d'avoir créé ce groupement nouveau de forces artistiques. Cependant leur ardeur juvénile avait requis l'adhésion de quelques anciens : Paul-Jean Clays, Jean-Baptiste Robie, Guillaume Van der Hecht et Jean-Baptiste Meunier s'associèrent à leurs efforts. D'autre

part, de France et de Hollande arrivèrent des adhésions non moins précieuses : Corot, Millet, Daumier, Courbet, Daubigny, Gérôme, Philippe Rousseau, Charles Jacquet, Emile et Jules Breton, Alfred Stevens, Léopold Flameng, L. Guillaume, Ad. Schreyer, Jacquemart, Lalanne, Bonvin, A. Legros, Willem Maris, Bosboom, Rochussen, Willem Burger et Philippe Burty, en effet, acceptèrent le titre de membres d'honneur de la Société libre des Beaux-Arts. Et il faut reconnaître que les fondateurs du cercle opposaient à leurs ennemis des artistes du plus grand mérite et, ce qui mieux était, aussi férus qu'eux d'art sincère et de liberté absolue!


THÉODORE T'SCHARNER. APRÈS L'HIVER SUR LES BORDS DE LA MEUSE, DESSIN ORIGINAL DE L'ARTISTE, D'APRÈS SON TABLEAU DU MUSÉE DE BRUXELLES.

Mais ce n'était pas assez! Bientôt tous jugèrent que, pour les luttes futures, il fallait être armé de pied en cap. « La probité de l'art, c'est le dessin, » avait dit Ingres. Quoique aucun ne songeât à se réclamer du patronage de ce dieu de la veille conspué aussi, ils pensèrent tous, sans exception, que l'étude de la forme leur était nécessaire. Alors, on organisa une académie du soir, au premier étage d'un immeuble situé aux galeries Saint-Hubert, au-dessus des bureaux de rédaction du journal *La Chronique*. Fut-elle très fréquentée? Mon Dieu, le premier mois on compta huit travailleurs, le second mois il n'y en avait plus que quatre, et le troisième mois il n'y en avait plus du tout! Mais cela importait peu! On s'était aguerri ailleurs à la bataille. Une première exposition eut lieu enfin, au local même de l'académie libre, désertée par tous. On y vit des tableaux, cependant surtout des études : « Pour la première fois, dit M. Camille Lemonnier dans son *Histoire des Beaux-Arts en Belgique,* des artistes se révélèrent au public dans la franchise de leur procédé, avec le dédain de la mise en scène et de l'effet. Il semblait qu'ils voulussent se préparer par l'étude du morceau à l'application qu'exigent les grands ouvrages. En réalité, ils avaient exposé pour se compter et faire publiquement le dénombrement de leurs forces, en vue des expositions officielles. » Et leur objectif était bien de triompher dans ces tournois de l'art. Pourtant, avant tout, il fallait en forcer l'entrée. Les jurys étaient composés exclusivement de gens arrivés. « Place aux jeunes! » fut le cri qui retentit, et, dès l'année 1869, on tenta d'y faire admettre un représentant des révolutionnaires. Mais, faut-il l'écrire? cette tentative fut vaine. Toutefois, comme pour amadouer ces vigoureux lutteurs qui, on le pressentait, seraient vainqueurs un jour, on accorda une médaille d'or du salon à Hippolyte Boulenger, encore un indépendant, défenseur de la liberté artistique...


LÉOPOLD SPEEKAERT. — ÉTUDES D'ENFANTS, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

Ainsi donc, tous avaient juré de réussir. Néanmoins, il importait d'éduquer le public. Quel meilleur moyen pour le convertir que la presse? La Société libre des Beaux-Arts fonda par conséquent, en 1871, une revue qui fut dénommée : *L'Art libre,* de nouveau un titre claironnant la bataille! Et la majorité des

collaborateurs étaient, à côté de quelques membres de la Société libre des Beaux-Arts, — notamment Louis Dubois qui y publia des articles sous le pseudonyme de « Hout », — des littérateurs de renom, belges et étrangers : Charles Baudelaire, Louis Bertrand, Champfleury, Louis Deprez, Diderot, J. Dufour, Léon Dommartin, F.-Aug. Gevaert, Hagemans, Ernest d'Hervilly, I. Graham, Arsène Houssaye, Landrien, Emile Leclercq, Camille Lemonnier, Henri Liesse, Stéphane Mallarmé, Octave Pirmez, Jean Rousseau, Franz Servais, Max Sulzberger et E. Thammer. Le programme adopté par ailleurs répondait complètement à l'indépendance de caractère de tous ces écrivains : « *L'Art libre,* proclamait-il, admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaine... La présente revue croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ses manifestations seront plus nombreuses et plus variées. »

Puis la lutte continua sans trève ni merci, et cette lutte fit d'autres adeptes, attirés par la nouveauté des idées mises en avant et par la conviction inébranlable qu'il y avait autre chose à peindre que ce qui avait été peint, car Adrien-Joseph Heymans, Isidore Verheyden, Alphonse Asselbergs, Edouard Agneessens, Charles Hermans et Victor Fontaine notamment vinrent s'adjoindre au groupe. Ils prétendirent, eux également, que l'interprétation personnelle de la nature doit être le seul souci de l'artiste. Tous ces Flamands donc se mirent, en fervents disciples des réalistes français, à peindre comme ils l'entendaient. Enfin, ils parvinrent à se faufiler parmi les membres des jurys d'expositions. L'opinion publique se prononça finalement aussi en leur faveur. Et l'on peut dire qu'après des années de tentatives vaines et de luttes homériques, grâce au courage de tous, encore à l'appui de la revue *L'Art libre* et d'une autre revue qui la remplaça : *L'Art universel,* dont le premier numéro parut le 15 février 1873, une ère nouvelle commença vers 1875, dans l'histoire de l'École flamande, ère nouvelle toute de liberté et de sincérité !



LÉOPOLD SPEEKAERT. — L'ESCAUT, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.



JEAN SWERTS. — LA VISITE DU MAGISTRAT A L'UNE DES TROIS GRANDES ÉCOLES, FONDÉES LE 6 DÉCEMBRE 1353 (SALLE ÉCHEVINALE DES HALLES D'YPRES).

LA
RENAISSANCE DU XIX[e] SIÈCLE

L'ÉCOLE DE 1830
ET
LES PEINTRES CONTEMPORAINS

L'IDÉAL philosophique de la Grèce ancienne se trouve résumé dans les sublimes manifestations de son art parvenues jusqu'à nous. Celui qui contemple en savant cette lignée de chefs-d'œuvre y étudie donc l'Être, tour à tour, nombre selon Pythagore, idée selon Platon, catégorie selon Aristote. Il y voit encore la synthèse de la société primitive antérieure au Christ : une généralisation et, par la force de l'esprit, cet homme, s'élevant de l'unité abstraite au Grand Tout cosmique, admire la conception imposante d'un univers intelligent, où toutes les parties liées entre elles par des lois occultes s'agencent, se complètent, s'uniformisent.

Or, ceci importe pour pénétrer le fond de l'art classique, car que voulaient déterminer par leurs compositions Louis David et ses imitateurs? Leur ambition était de glorifier la vertu. Il leur semblait qu'Athènes et Rome eussent donné les plus beaux exemples de morale. Rien d'autre ne les incitait au travail que de prêcher l'austérité des mœurs. D'ailleurs les idées civiques, nées de la Révolution française, devaient les encourager dans ce sens. N'était-ce pas la réincarnation des dieux, des demi-dieux et des héros que chacun visait à cette époque? Cependant, lorsque survint en France après l'Empire tel gouvernement puis tel autre, l'idéal prôné auparavant chut dans le mépris. Que signifiait le paganisme ressuscité? Une religion vile! Mais non; les hommes n'étaient pas pétris de la même matière que les dieux, les demi-dieux et les héros. La nature humaine plus simple, plus passive dépendait d'autre chose que de ces conventions. Le culte de la forme dans

l'École de David avait conduit à la sécheresse. La manière du maître avait enfanté uniquement des figures horribles. Dans quelle atmosphère vivaient-elles encore? Dans des endroits où aucun être humain ne pourrait respirer. Les détails étaient sacrifiés à l'ensemble. Quoi! on prétendait que ces artistes classiques eussent progressé dans la voie de l'art! Nul ne constatait-il donc que leurs données canoniques ne différaient guère des principes en honneur chez les peintres de la fin du XVIII[e] siècle, tout aussi conventionnels qu'eux? Sans doute; et l'École Romantique déploya l'étendard de la révolte.

Sur ces entrefaites, l'avènement de la littérature nouvelle vint apporter un appoint précieux aux ferments d'enthousiasme qui avaient germé dans l'esprit des peintres et des sculpteurs. Déjà les écrits de Chateaubriand, cet épicurien à l'imagination chrétienne, avaient tracé la voie à suivre. Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Théophile Gautier et d'autres secouèrent ensuite le joug des préjugés antérieurs. Leurs dieux, à eux, mais c'étaient Goethe, Schiller, Shakspeare, Byron, Walter Scott! On alla jusqu'à soutenir que ces maîtres, en comparaison des grands classiques français, eussent seuls compris l'essence de la nature humaine; et cette thèse, admise dans les cénacles de Paris, se retrouva sous la plume d'un peintre belge, Henri De Caisne, vivant dans la capitale française à cette époque : « Quand tu devrais lancer contre moi les foudres classiques, écrivit-il à un ami résidant à Bruxelles, je te déclare que la route théâtrale de Shakspeare me paraît valoir mieux que celle de Corneille; non pas que j'admire les bouffonneries, les pointes, les quolibets dont il parsème son dialogue, mais parce que ses peintures ont une vérité de caractère et de situation que je ne retrouve pas chez nos tragiques français. Ceux-ci ont chacun une demi-douzaine de caractères de convention qu'ils habillent successivement en Grecs, en Romains, en Turcs, en Américains, en Chinois et qu'on reconnait partout, bien qu'ils aient des noms et des habits différents. Dans Schiller et dans Shakspeare, au contraire, chaque nom nouveau amène un personnage nouveau, avec son caractère, ses habitudes, son langage, et tout cela avec une vérité telle que l'on pourrait apprendre l'histoire d'Angleterre en lisant Shakspeare, et qu'on se croit en Suisse en lisant Guillaume Tell, ou dans un camp allemand, en lisant Wallenstein. En un mot, il me semble qu'en comparant ces deux grands écrivains à nos grands tragiques, on peut dire que, bien que ces derniers soient plus parfaits, ils ont suivi une route de convention et que les autres sont incomparablement plus vrais. » Puis, les œuvres de Lawrence, exposées au Louvre, encore antérieurement à 1830, mirent le sceau à ces convictions latentes. Le coloris avait été négligé par David et ses disciples. Quel grand tort n'avaient-ils eu! Avant d'être penseur, philosophe, n'importe quoi enfin, le peintre devait être peintre : Lawrence le prouvait surabondamment par ses toiles parfaitement dessinées et parfaitement conçues, de plus exécutées avec une virtuosité dont on avait perdu l'habitude en France. Et, comme corollaire à ce qu'avait dit Henri De Caisne, un autre maître, Français celui-là, Eugène Delacroix, se chargea de formuler ces aphorismes esthétiques : « La nature n'est qu'un dictionnaire. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages ordinaires et nombreux du dictionnaire. On y cherche le sens des mots,

la génération des mots, l'étymologie des mots, enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase ou un récit; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme un compositeur dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accommodent à leur conception; encore en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité, qui est plus particulièrement propre à ceux d'entre les peintres que leur spécialité rapproche davantage de la nature dite inanimée, par exemple, les paysagistes, qui considèrent généralement comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité : à force de contempler et de copier, ils oublient de sentir et de penser. » Et, en somme, le culte de la réalité, entrevue à travers le prisme de l'imagination, augmentée de toutes les ambiances temporaires, affirmée avec la force de la liberté conquise, l'enthousiasme de la jeunesse ardente et la foi dans un avenir meilleur, telle était la base du romantisme, cadrant avec les aspirations momentanées des peuples.

Mais, ainsi que l'a constaté M. Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* : « Il est des conceptions de l'art et de la vie qui sont favorables au bonheur de ceux qui les inventent ou qui les subissent. Il en est dont l'essence même est la souffrance. L'idéal romantique aboutissait nécessairement au pire malheur de ceux qui s'y livraient tout entier. L'homme qui rêve à sa destinée un décor d'événements compliqués a toutes les chances de trouver les choses en désaccord avec son rêve, s'il est né surtout dans une civilisation vieillissante, où la distribution plus générale du bien-être s'accompagne d'une certaine banalité des mœurs privées et publiques. L'homme qui se veut une âme toujours frémissante, et qui se prépare à une abondance continue de sensations et de sentiments a toutes les chances de manquer au programme qu'il s'est imposé à lui-même. « Nous n'avons dans le cœur ni de quoi toujours souffrir ni de quoi toujours aimer », a dit un observateur doucement triste. A ne pas admettre cette vérité, on risque de se décevoir soi-même et de se mépriser quand on constate en soi les insuffisances de sensibilité qui sont notre lot à tous. C'est le second germe de douleur qui enveloppe l'idéal romantique. Non seulement, il conduit l'homme à être en disproportion avec son milieu, mais il le met en disproportion forcée avec lui-même. C'est l'explication de la banqueroute que le romantisme a faite à tous ses fidèles. Ceux qui avaient pris ses espérances à la lettre ont roulé dans des abîmes de désespoir ou d'ennui. Tous ont éprouvé que leur jeunesse leur avait menti et qu'ils avaient trop demandé à la nature et à leur propre cœur. Beaucoup se sont guéris en s'accommodant à leur milieu ou en se persiflant eux-mêmes. Quelques-uns sont demeurés blessés. »

Cependant ces tares d'une esthétique, qu'il est aisé de constater maintenant, n'étaient guère faciles à deviner aux environs de 1830. La révolution qui instaura plus tard en Belgique une ère d'indépendance, préparée de longue date par des facteurs intellectuels multiples, ayant leur source au sein même de la race, donna le signal d'une renaissance artistique et littéraire. On vit surgir alors en peinture une réaction violente contre le goût artistique précédent, incarné dans les œuvres des Van Brée, des Van der Donckt, des Kinsoen,

des Odevaere, des Paelinck et des Navez, tous maîtres classiques. Le mouvement était parti de France, car Eugène Delacroix avait préconisé la suppression d'un système qui sacrifiait complètement la couleur à la ligne et il fut facilement compris chez nous : les Flamands de tout temps, en effet, merveilleusement doués sous le rapport de l'instinct coloriste, furent incités incontinent à préférer les pâtes vibrantes d'un Rubens aux contours figés d'un David. D'ailleurs les Wappers, les Wiertz, les Gallait, les Leys, les De Keyser et tous les autres romantiques n'étaient-ils pas élèves plus ou moins de Mathieu-Ignace Van Brée, le dogmatique professeur anversoïs? Si l'on veut; mais, par une étrange association d'idées, celui-ci se montrait aussi amoureux des artistes grecs et romains que des maîtres de la Renaissance flamande du XVIIe siècle! Et les efforts de tous les Belges visèrent l'exaltation du patriotisme et de la liberté, encore la représentation des luttes soutenues par leurs ancêtres contre le joug des oppresseurs étrangers, ou bien le triomphe final des Journées de Septembre, et cela avec une préoccupation évidente des préceptes aimés par les maîtres flamands de la grande époque rubénienne.

Mais ce bel enthousiasme ne perdura guère, et l'École romantique aboutit bientôt à la décadence. Car, nonobstant leur vouloir, les peintres de la pléiade de 1830 ne comprirent qu'à demi les modèles qu'ils s'étaient proposé d'imiter. Les secrets des Rubens, des Van Dyck, des Jordaens leur échappèrent, sinon complètement, du moins en partie. Comparez donc les œuvres de ces illustres anciens à celles de ces modernes célèbres : entre elles, il y a toute la distance qui sépare deux sources opposées. L'Italie avait généré pour ceux d'antan une esthétique supérieure, qu'ils surent greffer sur des qualités natives; la France donna lieu aux prodromes des conceptions dues à leurs descendants. Or, ceux-ci malgré leur révolte contre un art périmé étaient toujours pris dans les rets de la convention. Ils ne parvinrent point à découvrir dans la nature des spectacles typiques. Au demeurant, le caractère du romantisme belge ne fut pas nettement tranché de prime abord. Asservis aux enseignements de maîtres anciens et modernes, les artistes de l'École d'Anvers entrevirent l'objectivité à travers l'idéal de certains, au lieu de l'interpréter personnellement. M. Adolphe Van Soust a écrit, en 1858, à ce propos : « Un caractère bien fade, dit Labruyère, est celui de n'en avoir aucun. Cette fadeur, ou plutôt cette absence de caractère est aussi un des vices principaux que nous reprochons à l'École d'Anvers, qui constitue la fraction la plus importante de l'École belge de peinture. » Et, si cette phrase fut écrite au déclin de l'ère artistique, née en 1830 lors de l'exposition à Bruxelles par Gustaf Wappers de son *Dévouement de Pierre Van der Werff,* il n'empêche que l'appréciation du critique fut juste. Même s'il faut tout dire, excepté Leys, le plus colossal des maîtres anversois de ce temps, et Gallait, le plus pondéré des peintres bruxellois de cette époque, la transcendance de la plupart des autres romantiques fut secondaire dans le sens de peu autonome, quoique Wiertz et Wappers, les mieux doués parmi eux, aient fait preuve d'initiative et de qualités.

Faut-il s'étonner de cette faiblesse relative chez des artistes de valeur toutefois? Nullement, car elle est résultée d'un état d'esprit général vers le milieu du XIXe siècle; — nous entendons dans le monde des peintres, des

sculpteurs et des littérateurs. Ceux-ci, en effet, peu préoccupés de psychologie scientifique, n'ont pas su opérer une différenciation radicale entre l'esthétique spéculative et l'expérimentation positiviste : le dogmatisme scolastique les hantait aussi bien qu'il constituait la base de la religion des classiques. Dans l'art romantique refleurit donc l'idéalisme antérieur mitigé, précédant les scrutations réalistes de l'Être, scrutations encore alliées à un certain spiritualisme. Non, la convention n'était pas bannie des imaginations artistiques d'alors ! Le manque de culture intellectuelle, ajouté au mépris de l'exécution sincère du morceau, engendra un pittoresque de commande. Les peintres avaient-ils étudié du moins à fond les époques qu'ils peignaient, les mœurs des gens historiques, le détail vrai de leur entourage, en un mot, l'atmosphère psychique dans laquelle vécurent leurs héros et les côtés archéologiques de leurs milieux ? On en doute avec raison, en constatant l'uniformité des compositions dues aux artistes de ce temps ! D'ailleurs l'influence de la littérature sur les arts plastiques était prépondérante. Si l'exemple de Lawrence, à Paris, et le désir d'égaler les prodigieux coloristes de la Renaissance flamande, en Belgique, avaient remis en honneur l'amour de la peinture savoureuse, les poésies autant que les récits inventés par les grands prêtres des lettres romantiques n'en offraient pas moins pour cela des sujets aussi guindés que ceux puisés naguère dans l'histoire ancienne. Il ne messied pas de le dire : la réaction violente contre l'École de David fut aussi exclusive chez nous qu'en France. On avait longtemps sacrifié la couleur à la forme et, sans doute, c'était une erreur évidente pour les néophytes de l'idéal renouvelé. A leur tour, en vrais révolutionnaires convaincus, ils sacrifièrent le dessin à la couleur. Ce préjugé que la science du dessin soit inutile en peinture prit racine, alors qu'elle en est réellement, selon le mot d'Ingres, la probité. Mais, « les peintres belges étaient surtout fondés à secouer les entraves de la théorie classique en contradiction avec leurs instincts, en même temps qu'avec toutes les traditions de l'École flamande, a écrit M. Édouard Fétis en parlant d'Henri Leys. Certes, cette École était bien déchue au XVIIIe siècle ; mais il y avait moins loin de Verhaegen et de Herreyns à Rubens, que des imitateurs de David à l'auteur de la *Descente de Croix*. On peut dire que si la Belgique avait quelques peintres au moment où éclata la révolution, elle ne possédait pas d'École nationale. Le gouvernement des Pays-Bas s'était occupé exclusivement de commerce et d'industrie. Il n'avait rien fait pour les beaux-arts qui brillèrent jadis d'un si grand éclat dans les provinces hollandaises comme dans les provinces belges. Dès le début du nouvel état de choses politique créé par les événements de 1830, les artistes s'attachèrent à reconstituer l'École flamande. Tous leurs efforts eurent pour objet de faire rentrer la couleur dans les droits qu'elle ne tient pas moins de la nature que d'une tradition de plusieurs siècles, dans la patrie des Van Eyck, de Quentin Metsys et de Rubens ». Cependant, il est de fait que, si les romantiques français enseignèrent aux artistes belges le culte de la couleur en concordance d'ailleurs avec leurs inclinations natives, les Allemands apprirent à d'aucuns le souci de la ligne exacte, ou du moins les poussèrent à s'en préoccuper.

N'eût-elle eu que cette conséquence, encore faudrait-il louer l'initiative de ceux qui, après 1850, firent connaître chez nous les œuvres des maîtres

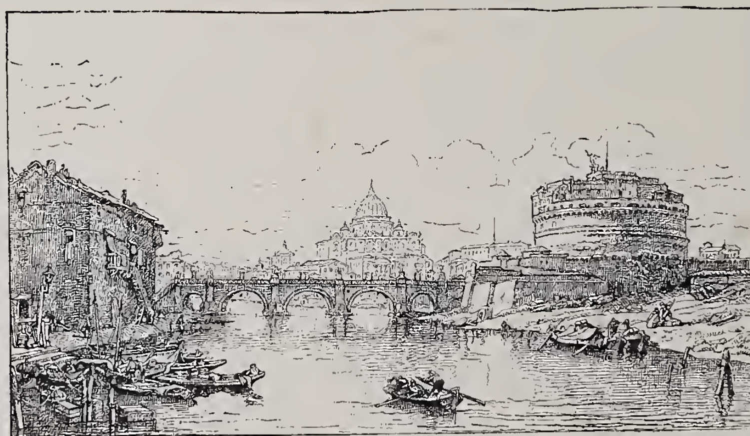
germaniques. Ce n'est pas néanmoins que nous estimions que leur influence fut prépondérante; il y a dans l'art allemand un côté philosophique qui restera toujours inaccessible à nos populations artistiques. Mais les tableaux et surtout les dessins des Overbeek, des Cornelius, des Schadow, des Veith, des Schnorr et de tant d'autres mirent un frein, répétons-le, à la fougue coloriste de nos peintres et leur apprirent le souci d'une forme plus impeccable. Entre tous les romantiques, c'est principalement Henri Leys qui profita, et de l'intellectualité dont leurs œuvres font preuve, et de la correction des dessins qu'ils se sont évertués d'atteindre dans la composition de leurs pages. Seulement, mieux doué que la plupart selon toute probabilité sous le rapport de l'intelligence, sans conteste sous le rapport de l'instinct coloriste, l'illustre maître a su allier dans ses toiles de chevalet, aussi bien que dans ses réalisations décoratives, les qualités de sa race à celles de la race teutonique. Son romantisme, à lui, est bien flamand. Il a continué la tradition des gothiques. Cette tradition, il l'a agrandie et adaptée à son époque. Et s'il faut lui assigner une place dans l'histoire de notre École, sa place est belle, plus belle peut-être que celle de Wiertz qui fut un profond penseur, assurément plus enviable que celle de Wappers quoique celui-ci ait été un initiateur, encore que celle de Gallait dont la méthode est cependant distincte de la manière de ses contemporains, et que celle de De Keyser, de de Biefve, de Mathieu, de Slingeneyer et de nombre de ses émules, relégués quelques années à peine après leur mort à un rang secondaire !

Mais déjà, peu auparavant, un besoin de se rapprocher de l'imitation plus stricte de la nature s'était manifesté; c'était au temps où Millet, Troyon, Courbet et quelques-uns des réalistes français d'alors avaient commencé à exposer leurs toiles à Bruxelles. L'évolution vers une conception plus moderne de l'esthétique ne fut donc point précipitée. Toutefois, l'honneur de l'activer revint aux artistes de l'École de Dusseldorf. Ils secondèrent en l'occurrence leurs confrères parisiens. Grâce à eux, il y eut comme une vraie révélation d'un idéal nouveau. Celui-ci était opposé encore à l'autre tendance idéaliste germanique, se rapprochant d'ailleurs du romantisme, non par l'aspect extérieur, mais par l'essence des principes spiritualistes. Cependant le réalisme avait conquis ses droits aux salons. Soit; ce ne fut pas du jour au lendemain. La bastille romantique ne capitula pas aisément. Ses défenseurs tenaient la place depuis si longtemps! A eux, avaient été octroyées les distinctions officielles. Leur réputation en plus n'avait pas été usurpée. Puis, il faut bien le dire, le gouvernement fit tout ce qu'il put pour enrayer les aspirations matérialistes des novateurs et pour favoriser les espérances des artistes, qui prétendaient assigner quand même un but décoratif à la peinture. Du reste n'en fut-il pas ainsi à toutes les époques de l'histoire de l'art, lorsqu'une façon neuve de voir, de sentir et de penser se révéla? Quelqu'un a formulé cet axiome : « La foule est par rapport à l'art une horloge qui retarde. » Il aurait pu ajouter que les dirigeants, mandataires de cette foule toujours ignorante, retardent encore davantage; et qui sait s'il n'aurait pu affirmer, en dernier lieu, que les critiques fort souvent, ceux-ci pour flatter les habitudes de la masse et le doctrinarisme des gouvernants, retardent aussi? Quelques pages d'un écrivain, malgré tout assez indépendant d'allure, semblent le prouver. M. Victor Joly a touché

un mot de cette lutte qui exista au sein de l'École belge entre les romantiques et les réalistes. « Les Allemands, a-t-il écrit à propos du salon de Bruxelles de 1852, qui ont inventé la critique d'art, les études sur l'esthétique, auprès desquelles l'Apocalypse et ses commentataires sont des choses souverainement claires; les Allemands, disons-nous, ont divisé l'art en deux grandes catégories qui répondent l'une à l'âme, l'autre au corps, l'une à l'esprit, l'autre à la matière. La première s'appelle la peinture *idéaliste,* la seconde est connue sous le nom de peinture *réaliste. Les Casseurs de pierres* de M. Courbet sont pour nous le type le plus complet de cette peinture qui sacrifie sur l'autel du laid, qui déifie la guenille, le sabot fêlé, le soulier odorant, la chemise couleur isabelle et toutes ces choses qui se révèlent au nez, bien avant que l'œil ait eu le temps de les entrevoir... Nous pourrions, à l'exemple de quelques critiques, écrire vingt pages de métaphysique nuageuse et d'esthétique apocalyptique sur le *réalisme* et l'*idéalisme* en peinture. Mais comme nous tenons avant tout à être compris de nos lecteurs, que nous supposons peu goûter les charades métaphysiques — nous diviserons les peintres en deux grandes catégories bien tranchées, répondant à la diversité de leurs tempéraments, et nous appellerons les premiers — les peintres *bruns*, les seconds, les peintres *blonds*... Aux peintres bruns correspondent les œuvres où la richesse du coloris, la fermeté du modelé, la virilité de la conception et de l'ordonnance s'allient à l'énergie du dessin et à la puissante poésie du sujet : Salvator, Ribeira, Caravage, le Calabrèze, Rubens, Véronèse, Paul Delaroche, Gallait sont pour nous des peintres *bruns*, c'est-à-dire des organisations artistiques vigoureusement trempées et chez lesquelles l'exécution matérielle est toujours à la hauteur de la grandeur de la conception artistique... Aux peintres *blonds* correspondent les émotions vaporeuses et douces, les clairs de lune, les élégies, les sentimentalités, les mièvreries et tout le bagage des roucoulements des natures blondes. Ce sont les peintres *blonds* qui nous ont infesté des drames lacrymatoires des *Départ du pêcheur,* des *Filles du marin,* des jeunes filles rêvant sous les tourelles, des *châtelaines* écoutant l'amour d'un *beau page,* des épisodes à la Clarisse Harlowe et de toutes les sucreries artistiques qui donnent des nausées aux estomacs robustes, et qui feraient d'un salon de peinture un magasin de dessus de boîtes de confiseurs, si les peintres *bruns* ne relevaient toutes ces fadeurs, par les vigoureux condiments d'une palette énergique et d'une conception puissante et virile... »

Mais les anathèmes de M. Victor Joly, pas plus que les efforts des maîtres du romantisme, soutenus par leurs faibles successeurs, les Robert, les Slingeneyer, les Portaels et les élèves de Gustaf Wappers et de Nicaise De Keyser qui formèrent l'École d'Anvers; pas plus que les preuves de talent données par les Swerts, les Guffens et les Delbeke, protagonistes des préceptes d'Overbeek ou de la peinture ésotérique; tout cela, disons-nous, n'empêcha le triomphe, de l'esthétique réaliste envahissante. Car des artistes d'un mérite remarquable et plus en conformité d'aspiration avec le positivisme philosophique, n'excluant pas le sentiment, qu'Auguste Comte venait de mettre à la mode, tels que Charles Degroux, Liévin De Winne, Joseph et Alfred Stevens, Edouard Huberti, Edmond De Schampheleer, Alfred de Knyff, Paul-Jean Clays, Jean-Baptiste Van Moer, jusqu'à un certain point Hippolyte De la

Charlerie, les Tschaggeny, François Stroobant et Jean-Baptiste Robie, qui se sont distingués dans des genres divers, parvinrent successivement à l'apogée de leur personnalité. Ils produisirent des œuvres plutôt sincèrement copiées qu'idéalement imaginées. La victoire dans ce tournoi intellectuel leur resta en fin de compte. « Dans les galeries de peinture, à l'Exposition internationale de Londres de 1862, ce qui surprend les étrangers, c'est l'École anglaise, dit M. Thoré Burger, dans ses *Salons;* mais ce qui surprend les Anglais et tout le monde, c'est l'École belge. » Et, en effet, les caractères distinctifs de l'École belge apparurent alors nettement définis aux yeux de tous. A côté des pages romantiques célèbres, on vit des recherches réalistes sincères. Dans toutes les toiles en outre, quelles que fussent les sources auxquelles leurs auteurs avaient puisé, on remarquait encore une tendance volontaire et un désir d'honnêteté. Non, ils n'étaient pas Français ni Allemands, nos maîtres! Si le romantisme français les avait inspiré, ou bien s'ils avaient été séduits par l'idéalisme allemand, malgré tout perçait dans leurs œuvres un désir de vérité naïve. Henri Leys, le continuateur par excellence des vieux Flamands, indiquait mieux que tous les autres cette ambition louable. Sa geste artistique semblait un point d'aboutissement extrême du romantisme, en même temps qu'elle paraissait le point de départ nouveau du réalisme. Toute l'intellectualité d'antan ne se trouvait-elle résumée par lui ? Sans doute, car sa préoccupation avait été de peindre des synthèses psychologiques. Seulement, à l'encontre de ce qu'avaient fait ses émules, il avait scruté avec obstination la réalité pour affirmer ses pensées absolues et l'imitation constante de la nature l'avait guidé. Il se révélait par conséquent en véritable chef d'école. Et n'est-il pas vrai que, si tous les réalistes qui vinrent après lui ne pastichèrent sa manière, il convertit à ses principes les peintres scrupuleux admirateurs du vrai objectif les plus célèbres de l'École d'Anvers présente, et que les autres aimant la même esthétique, ceux de Bruxelles et d'ailleurs, eurent en lui un précurseur magistral?



FRANÇOIS BOSSUET.
ROME, VUE PRISE SUR LE TIBRE PRÈS DU QUAI DE LA RIPETTA,
DESSIN ORIGINAL.

TABLES



HENRI SCHAEFELS.
« ILS COMMENÇAIENT A SE GRATTER SANS OSER LE FAIRE OUVERTEMENT, »
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE,
EXTRAITE DE L'ULENSPIEGEL DE CHARLES DE COSTER.



LOUIS DELBEKE.
FRONTISPICE ORIGINAL.

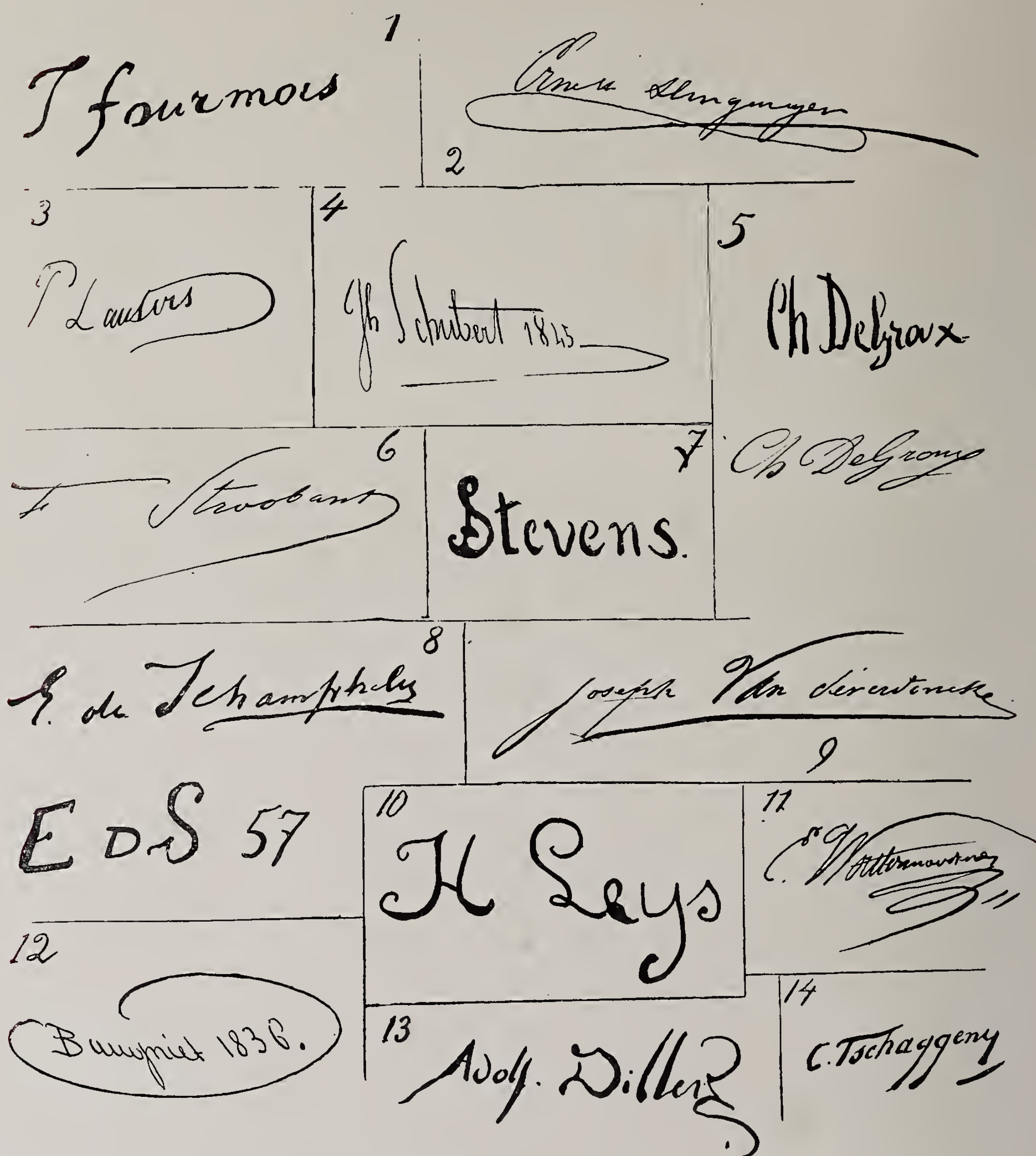
SIGNATURES & MONOGRAMMES

D'ARTISTES

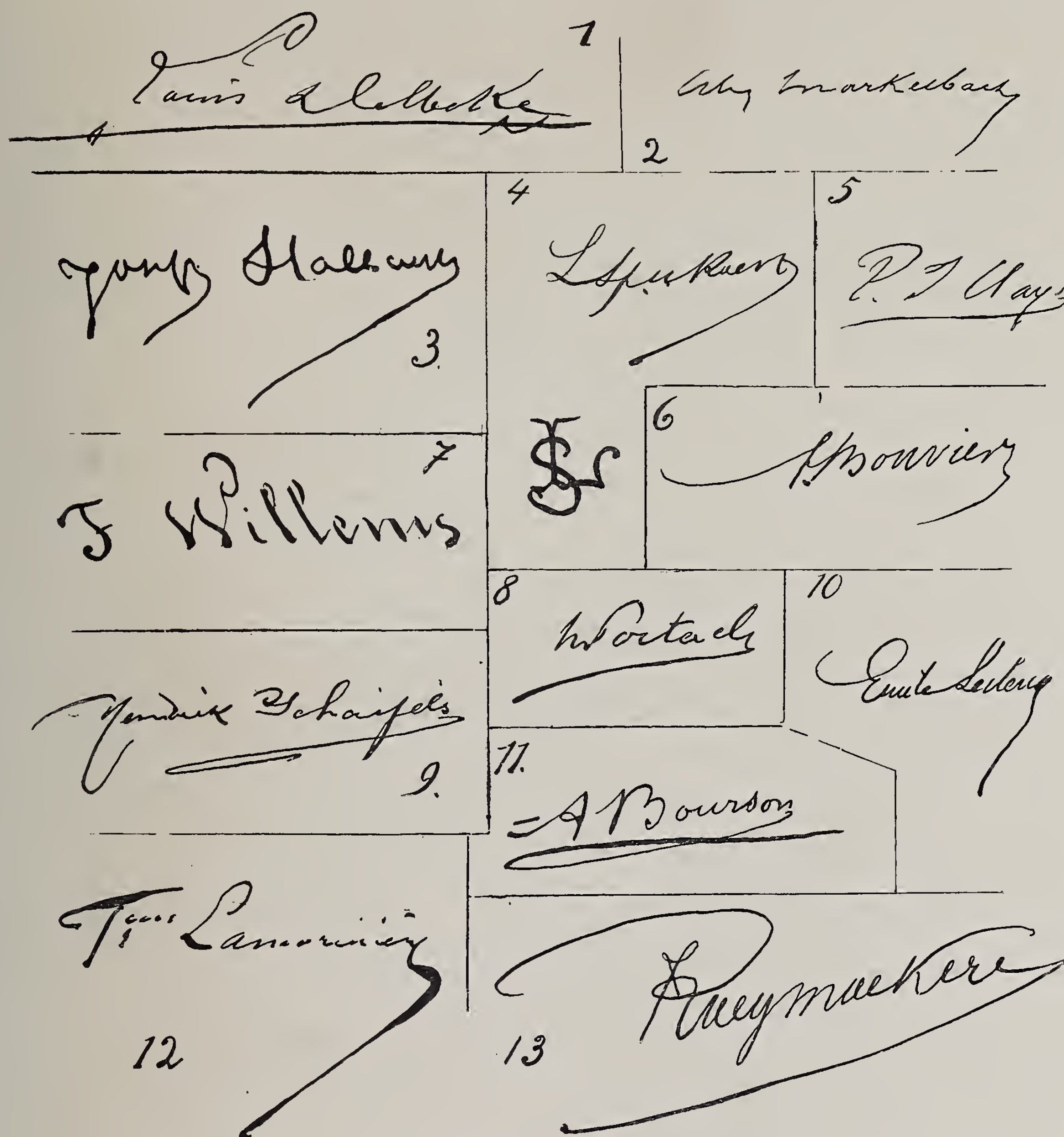
ÉTUDIÉS DANS CE VOLUME



1. NICAISE DE KEYSER.
2. GUSTAF WAPPERS.
3. HENRI DE CAISNE.
4. EDOUARD HAMMAN.
5. CHARLES BILLOIN.
6. LOUIS GALLAIT.
7. EDOUARD DE BIEFVE.
8. EUGÈNE VERBOECKHOVEN.
9. FRANÇOIS BOSSUET.
10. JEAN-BAPTISTE MADOU.
11. LOUIS ROBBE.
12. HENRI VAN DER HAERT.
13. HENRI ROBBE
14. JEAN-BAPTISTE ROBIE.
15. FRANÇOIS ROFFIAEN.
16. GODEFROID GUFFENS.



1. THÉODORE FOURMOIS.
2. ERNEST SLINGENEYER.
3. PAUL LAUTERS.
4. JOSEPH SCHUBERT.
5. CHARLES DEGROUX.
6. FRANÇOIS STROOBANT.
7. JOSEPH STEVENS.
8. EDMOND DE SCHAMPHELEER.
9. JOSEPH VAN SEVERDONCK.
10. HENRI LEYS.
11. EDOUARD WOUTERMAERTENS.
12. CHARLES BAUGNIET.
13. ADOLF DILLENS.
14. CHARLES TSCHAGGENY.



1. LOUIS DELBEKE.
2. ALEXANDRE MARKELBACH.
3. JOSEPH STALLAERT.
4. LÉOPOLD SPECKAERT
5. PAUL-JEAN CLAYS.
6. ALEXANDRE BOUVIER.
7. FLORENT WILLEMS.
8. JEAN PORTAELS.
9. HENRI SCHAEFELS.
10. EMILE LECLERCQ.
11. AMÉDÉE BOURSON.
12. FRANÇOIS LAMORINIÈRE.
13. JULES RAEYMAEKERS.

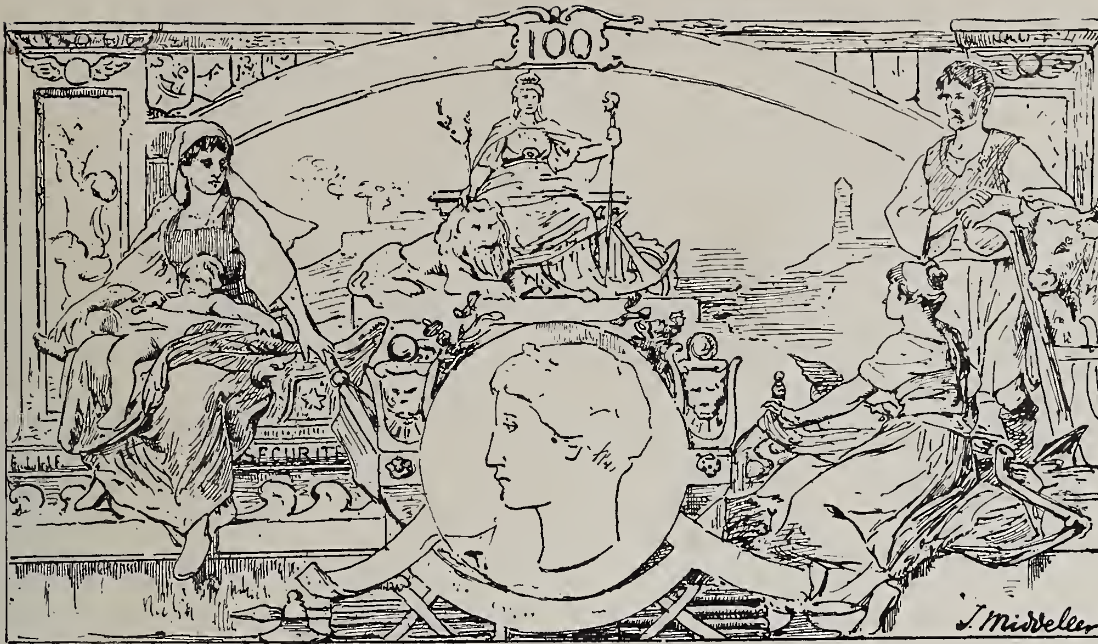


JOSEPH VAN LUPPEN.
SOUS BOIS, DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU,
DESSIN ORIGINAL.

APPENDICE



JOSEPH STALLAERT.
ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF,
D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.



JOSEPH STALLAERT. — PROJET POUR UN BILLET DE BANQUE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

TABLE DES MATIÈRES IDÉOLOGIQUE

PAGES.

INTRODUCTION I

1. — ANTOINE WIERTZ I

Le caractère d'artiste d'Antoine Wiertz comparé à celui des autres maîtres de l'École de 1830. — Son idéal. — Sa haute compréhension de l'art. — Ses théories spiritualistes. — Notes biographiques sur le peintre. — Ses lettres. — Ses écrits. — Ses luttes. — Ses succès et ses insuccès. — Notes sur ses principales œuvres. — La signification philosophique de ses peintures et de ses sculptures résumant ses écrits.

2. — GUSTAF WAPPERS 9

Les tendances artistiques en France vers 1830. — L'influence qu'elles eurent sur Gustaf Wappers. — Le mouvement politique de l'époque et ses rapports avec l'art du maître. — Son tableau : *Le Dévouement de Pierre Van der Werff*, synthèse des opinions générales courantes. — Sa conformité avec l'idéal des Belges et son succès au salon de 1830. — Notes sur les œuvres patriotiques de Gustaf Wappers et sur ses autres peintures. — Notes biographiques sur le maître.

3. — LOUIS GALLAIT 17

Notes sur la famille de Louis Gallait. — Son enfance. — Les luttes qu'il eut à soutenir. — Son succès au salon de Gand. — Ses premiers triomphes. — *L'Abdication de Charles-Quint.* — L'à-propos et la signification de cette toile. — Le succès qui l'accueillit en Belgique et à l'étranger. — Notes biographiques et anecdotes sur Louis Gallait. — Notes sur ses œuvres principales. — *La Peste de Tournai.* — La place qu'occupe le maître dans l'histoire de l'art flamand. — Son caractère en tant qu'homme et en tant qu'artiste.

4. — HENRI LEYS 25

L'état d'esprit des artistes belges, après 1830. — L'influence des événements politiques récents sur les débutants. — La poussée romantique et les principaux représentants du romantisme. — Les luttes entre les classiques et les romantiques. — La place qu'occupe Henri Leys parmi ces derniers. — Notes biographiques sur Henri Leys. — Ses premières œuvres roman-

tiques. — Ses œuvres néo-allemandes. — Sa compréhension personnelle de la peinture d'histoire. — Notes sur les chefs-d'œuvre du maître.

5. — Nicaise De Keyser 33

Notes généalogiques et biographiques sur Nicaise De Keyser. — La légende qui favorisa ses débuts. — Ses premiers triomphes en Belgique et à l'étranger. — Nicaise De Keyser chef d'école. — L'opinion de la critique concernant sa *Bataille des Éperons d'or*. — Notes diverses sur les principales œuvres historiques et autres de Nicaise De Keyser. — La place qu'elles lui assignent dans l'histoire de l'art flamand. — Nicaise De Keyser envisagé en tant que directeur de l'académie d'Anvers. — Ses peintures décoratives.

6. — Henri De Caisne, Édouard Hamman et Édouard de Biefve 41

Les peintres secondaires de l'École de 1830. — Notes biographiques sur Henri De Caisne. — Les différentes influences qui agirent sur son talent. — Ses œuvres principales. — Notes biographiques sur Édouard Hamman. — Ses œuvres principales. — Notes généalogiques et biographiques sur Édouard de Biefve. — Son œuvre de début : *Le Comte Ugolin et ses fils dans la tour de Pise*. — Le triomphe du *Compromis des nobles* en Belgique et à l'étranger. — Les autres œuvres diverses du maître.

7. — Lambert Mathieu, Jean-Baptiste Van Eycken et Alexandre Thomas. 49

L'opinion de M. Camille Lemonnier sur Lambert Mathieu. — Notes biographiques sur ce maître. — Sa *Scène du déluge*. — L'appréciation de la critique à ce propos. — Ses autres œuvres. — Notes biographiques sur Jean-Baptiste Van Eycken. — Ses œuvres religieuses et décoratives diverses. — Notes biographiques sur Alexandre Thomas. — Ses peintures historiques. — Ses tableaux : *Judas errant pendant la nuit suivant la condamnation du Christ* et *Barrabas au pied du Calvaire*. — La portée de ces peintures. — Nomenclature des portraitistes principaux de son temps.

8. — Eugène Verboeckhoven et Louis Robbe. 57

Nomenclature des animaliers secondaires de l'École de 1830. — Notes généalogiques et biographiques sur Eugène Verboeckhoven. — Eugène Verboeckhoven dessinateur et lithographe. — Ses peintures et ses sculptures. — Notes généalogiques et biographiques sur Louis Robbe. — Louis Robbe avocat et peintre. — La valeur de son esthétique. — La place qu'occupent ses œuvres dans l'histoire de l'art flamand.

9. — Jean-Baptiste Madou 65

Le caractère psychologique de Jean-Baptiste Madou. — Son intérieur. — Sa verve caustique. — Ses goûts musicaux. — Le salon d'Adolphe Quetelet, directeur de l'observatoire, centre artistique, littéraire et scientifique. — L'esprit de la bourgeoisie de 1830. — La littérature et les mœurs se reflétant dans l'art. — Notes biographiques sur Jean-Baptiste Madou. — Ses lithographies. — Ses dessins. — Ses peintures. — La situation qu'occupent ses œuvres dans l'histoire de l'art flamand.

10. — Théodore Fourmois 73

Nomenclature des paysagistes secondaires de l'École de 1830. — Notes biographiques sur Ferdinand Marinus et ses œuvres. — Notes biographiques sur Jacob Jacobs et ses œuvres. — Notes généalogiques et biographiques sur Théodore Fourmois. — Ses lithographies et ses peintures. — La place qu'occupent ses œuvres dans l'histoire de l'art flamand. — L'appréciation des critiques belges et français à ce propos. — Notes biographiques sur les élèves de Ferdinand Marinus : Joseph Kindermans, François-Jean-Xavier Roffiaen et Joseph Quinaux. — Leur valeur esthétique.

11. — Adolf Dillens, Eugène De Block et Florent Willems. 81

Nomenclature des peintres de genre secondaires de l'École de 1830. — Notes biographiques sur Eugène De Block. — La portée humanitaire de ses œuvres. — Notes biographiques sur Adolf Dillens. — Ses œuvres historiques et ses scènes de genre. — Son caractère psychologique. —

Ses aventures de voyage. — Ses œuvres principales. — Notes biographiques sur Florent Willems. — Ses débuts appréciés par les critiques belges. — Son séjour à Paris et ses œuvres appréciées par les critiques français. — La valeur esthétique de ses peintures.

12. — LES DESSINATEURS, LES LITHOGRAPHES ET LES MINIATURISTES. 89

Notes sur l'introduction de la lithographie en Belgique. — Son influence sur le développement du dessin. — Nomenclature des lithographes d'après 1830. — Notes biographiques sur Henri Van der Haert. — Ses lithographies et ses peintures. — Notes biographiques sur Paul Lauters. — Ses dessins, ses lithographies et ses peintures. — Notes biographiques sur Joseph Schubert. — Ses œuvres diverses. — Notes biographiques sur Charles Billoin. — Ses œuvres diverses. — Notes biographiques sur Gustave Simoneau. — Nomenclature des miniaturistes d'après 1830.

13. — ALEXANDRE ROBERT, ERNEST SLINGENEYER ET JOSEPH STALLAERT 97

Nomenclature des romantiques de l'époque de transition. — Notes biographiques sur Alexandre Robert. — Ses œuvres diverses. — Notes biographiques sur Ernest Slingeneyer. — Ses tableaux divers : historiques, de genre historique, de genre et ses portraits. — Son rôle en tant que député aux chambres législatives.— La place qu'occupe l'œuvre du maître dans l'histoire de l'art flamand. — Notes biographiques sur Joseph Stallaert. — Ses tableaux d'histoire et ses travaux décoratifs. — La place qu'occupe l'œuvre du maître dans l'histoire de l'art flamand.

14 et 15. — JEAN SWERTS ET GODEFROID GUFFENS. — LOUIS DELBEKE 105

La genèse de l'École de peinture allemande moderne. — L'influence de Cornelius, de Schadow et d'Overbeek sur l'art allemand. — Le développement de la peinture monumentale en Allemagne. — Les Écoles de Munich, de Berlin et de Dusseldorf. — L'exposition d'œuvres allemandes à Bruxelles en 1851. — Leur influence sur la manière de voir des peintres belges. — Notes biographiques sur Jean Swerts et Godefroid Guffens, protagonistes en Belgique de l'esthétique allemande. — L'influence qu'eut sur eux Frédéric Overbeek. — Leurs premiers travaux. — Leurs écrits sur l'art allemand. — Les faveurs accordées par le gouvernement belge aux artistes s'occupant de peinture murale. — Les luttes que cette protection engendra. — Les divers travaux de Jean Swerts et de Godefroid Guflens. — Nomenclature des peintres belges qui se sont occupés de décorations monumentales.— Le chef-d'œuvre de la décoration monumentale en Belgique : les Halles d'Ypres, dû à Louis Delbeke. — Notes biographiques sur ce maître. — Ses peintures et ses écrits herméneutiques.

16. — LIÉVIN DE WINNE. 121

Nomenclature des portraitistes contemporains de Liévin De Winne. — Notes biographiques sur François Simoneau. — Ses œuvres comparées à celles de Liévin De Winne. — L'appréciation de M. Gabriel Séailles sur les portraits de ce maître. — Son triomphe à l'Exposition universelle de Paris, en 1878, et au Salon des portraits du siècle, en 1890, à Bruxelles. — Son esthétique essentiellement flamande. — Notes biographiques sur Liévin De Winne. — Ses peintures historiques. — La place qu'occupe son œuvre dans l'histoire de l'art flamand.

17. — JOSEPH STEVENS 129

Nomenclature des animaliers contemporains de Joseph Stevens. — Notes généalogiques sur la famille Stevens.— L'esthétique flamande du maître et la portée de son œuvre.— Ses tableaux comparés à ceux de Verlat, de Noterman et de Descamps.—Ses premières pages plutôt romantiques mises en parallèle avec ses toiles réalistes. — Notes biographiques sur Joseph Stevens. — Ses rapports avec Charles Baudelaire et Léon Cladel. — L'opinion de M. Camille Lemonnier concernant ses peintures.

18. — EDOUARD HUBERTI, EDMOND DE SCHAMPHELEER, ALFRED DE KNYFF ET FRANÇOIS LAMORINIÈRE 137

Nomenclature des paysagistes de l'époque de transition entre les maîtres, paysagistes du commencement du XIXe siècle et l'École des paysagistes contemporains. — L'influence de Courbet et de Troyon sur les paysagistes belges du milieu du XIXe siècle. — Notes biographiques

sur Édouard Huberti. — L'influence qu'eut sur lui Corot. — Notes biographiques sur Edmond De Schampheleer. — La place que son œuvre occupe dans l'histoire de l'art flamand. — Notes biographiques sur Alfred de Knyff. — La portée de son œuvre. — Notes biographiques sur François Lamorinière. — La signification de ses peintures.

19. — Paul-Jean Clays, Henri Schaefels et Alexandre Bouvier. 145

Nomenclature des peintres de marine de l'École de 1830. — L'opinion de M.-J.-G.-A. Luthereau sur la peinture de paysage et de la marine. — Les marinistes qui ont peint des sujets historiques. — Notes biographiques sur Henri Schaefels. — La portée de ses œuvres. — Notes biographiques sur Paul-Jean Clays. — Ses œuvres principales. — Son rôle dans le développement de l'esthétique réaliste. — L'opinion des critiques belges et français concernant ses toiles. — Notes biographiques sur Alexandre Bouvier.

20. — François Bossuet, Jean-Baptiste Van Moer et François Stroobant. 153

Nomenclature des peintres de vues de villes et d'intérieurs d'églises de l'époque de 1830. — Notes généalogiques sur la famille Bossuet. — Notes biographiques sur François Bossuet. — Notes biographiques sur Jean-Baptiste Van Moer. — Notes biographiques sur François Stroobant. — La place qu'occupent les œuvres de Bossuet, de Van Moer et de Stroobant dans l'histoire de l'art flamand.

21. — Gustave Damis, Jean-Baptiste Robie et Henri Robbe. . 161

Nomenclature des peintres de natures mortes flamands du commencement du XIX[e] siècle. — Les peintres de natures mortes du milieu du XIX[e] siècle. — L'influence qu'eut sur leur art le peintre français Saint-Jean. — Notes biographiques sur Gustave Damis, Jean-Baptiste Robie et Henri Robbe. — La place qu'occupent leurs œuvres dans l'histoire de l'art flamand.

22. — Charles Degroux 169

Notes biographiques sur Charles Degroux. — Ses premiers essais à l'école de François-Joseph Navez. — Ses premières compositions bibliques. — Son séjour à Dusseldorf et l'influence de l'École allemande sur son développement artistique. — Son tableau *L'Ivrogne* et sa signification. — Ses œuvres réalistes reflets de son caractère mélancolique. — Ses essais de peinture d'histoire et de décoration monumentale. — Ses œuvres diverses: lithographies, eaux-fortes, etc. — La portée sociologique de ses compositions. — L'opinion des critiques de son temps sur son art. — L'influence qu'il eut sur le développement du réalisme en Belgique.

23. — Jean Portaels. 177

Notes biographiques sur Jean Portaels. — Ses études, à Bruxelles, chez François-Joseph Navez et, à Paris, chez Paul Delaroche. — Ses voyages avec Alexandre Robert et ses autres voyages. — Son retour en Belgique — Son séjour à Gand et son installation à Bruxelles. — La reprise par lui de l'atelier libre de François-Joseph Navez. — L'atelier Portaels. — Nomenclature des artistes qui y étudièrent. — L'influence du maître sur le développement de l'art belge contemporain. — Liste de ses principales œuvres et leur portée. — La mort de Jean Portaels et le monument élevé à sa mémoire à Vilvorde.

24. — L'Atelier Saint-Luc et la Société libre des Beaux-Arts. 185

La situation d'esprit de quelques jeunes artistes bruxellois, aux environs de 1850. — La fondation du premier atelier Saint-Luc. — Le rôle de Madou et de Gallait à ce moment. — La reconstitution de l'atelier Saint-Luc par Tony Voncken et Louis Dubois, en 1853. — Le rôle de Slingeneyer comme professeur. — La fondation, en 1868, de la Société libre des Beaux-Arts et, plus tard, de revues artistiques. — Les résultats obtenus par tous les artistes indépendants d'alors, peintres et littérateurs.

25. — La Renaissance du xix[e] siècle. — L'École de 1830 et les Peintres contemporains 193

26. — Appendice 201

27. — Tables 290

TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE

ANTOINE WIERTZ. — *Les Partis jugés par le Christ* 1
ANTOINE WIERTZ. — *Le Dernier canon*. 4
GUSTAF WAPPERS. — *Un Épisode de la Révolution belge de 1830* . . . 8
GUSTAF WAPPERS. — *Charles Ier montant à l'échafaud* 12
LOUIS GALLAIT. — *Les Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes par le Grand Serment de la ville de Bruxelles* . . . 16
LOUIS GALLAIT. — *Portrait de M. Barthélemy Dumortier* 20
HENRI LEYS. — *La Restauration du culte à Notre-Dame, après le siège d'Anvers, en 1556*. 24
HENRI LEYS. — *Les Trentaines de Berthall de Haze*. 28
NICAISE DE KEYSER. — *L'École de peinture d'Anvers* 32
NICAISE DE KEYSER. — *Bravo Toro!* 36
ÉDOUARD HAMMAN. — *La Messe d'Adrien Willaert* 40
ÉDOUARD DE BIEFVE. — *Le Compromis des Nobles* 44
JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN. — *Le Dernier chant de sainte Cécile* . . 48
ALEXANDRE THOMAS. — *Judas errant pendant la nuit suivant la condamnation du Christ* 52
EUGÈNE VERBOECKHOVEN. — *Un Troupeau surpris par l'orage* . . . 56
LOUIS ROBBE. — *Animaux au pâturage*. 60
JEAN-BAPTISTE MADOU. — *Le Trouble-fête*. 64
JEAN-BAPTISTE MADOU. — *La Leçon de musique* 68
THÉODORE FOURMOIS. — *Le Moulin* 72
THÉODORE FOURMOIS. — *Une Vue prise en Campine* 76
ADOLF DILLENS. — *Les Patineurs* 80
ADOLF DILLENS. — *Une Surprise*. 84
HENRI VAN DER HAERT. — *Portrait de Mme Rude* 88
JOSEPH SCHUBERT. — *Portrait lithographié de M. Ferdinand Nicolaï* . 92
ALEXANDRE MARKELBACH. — *Les Rhétoriciens d'Anvers se préparant à une joute oratoire* 96

Joseph Stallaert. — *La Mort de Didon* 100
Jean Swerts. — *Jésus travaille avec ses parents et les entretient de Dieu* . 104
Godefroid Guffens. — *Jésus aveuglé et maltraité par les soldats*. . . 108
Louis Delbeke. — *La Glorification de la Commune*. 112
Louis Delbeke. — *Notre-Dame de Tuyn protégeant la ville d'Ypres avec l'appui du pouvoir religieux et civil* 116
Liévin De Winne. — *Portrait de Léopold Ier, roi des Belges* 120
Liévin De Winne. — *Portrait de M. Jean Cardon* 124
Joseph Stevens. — *Le Chien au miroir* 128
Jean-Louis Van Kuyck. — *Un Intérieur d'écurie* 132
Edmond De Schampheleer. — *Le Vieux Rhin, près de Gouda* . . . 136
François Lamorinière. — *Une Avenue de chênes (Automne)*. . . . 140
Paul-Jean Clays. — *La Côte d'Ostende* 144
Alexandre Bouvier. — *Une Éclaircie*. 148
Jean-Baptiste Van Moer. — *Une Vue de Bruxelles en 1868*. . . . 152
François Stroobant. — *Les Anciennes maisons des corporations sur la place de l'hôtel de ville, à Bruxelles* 156
Gustave Damis. — *Fleurs, fruits et accessoires* 160
Jean-Baptiste Robie. — *Les Raisins* 164
Charles De Groux. — *Le Moulin à café*. 168
Charles De Groux. — *Le Bénédicité* 172
Jean Portaels. — *Au Pied du Calvaire* 176
Jean Portaels. — *La Jeune femme au bouquet* 180
Edmond Lambrichs. — *Portraits des membres de la Société libre des Beaux-Arts de Bruxelles*. 184
Jules Raeymaekers. — *L'Angelus* 188



FERDINAND PAUWELS. — LA VEUVE DE JACQUES VAN ARTEVELDE FAISANT UNE OFFRANDE A LA PATRIE (MUSÉE DE BRUXELLES).

CE
LIVRE
A ÉTÉ ACHEVÉ
D'ÊTRE IMPRIMÉ, LE
1er MAI MIL HUIT CENT
QUATRE-VINGT-DIX-HUIT,
SUR LES PRESSES DE A. LESIGNE,
IMPRIMEUR A BRUXELLES, SOUS LA
DIRECTION DE F. DEWIT, PROTE. LES CLICHÉS
ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS PAR F. WYLANDS, PHOTOGRAVEUR.



LOUIS DELEEKE. — LE BUISSON ARDENT.